

EMANUELA SCARPELLINI
Organizzazione teatrale
e politica del teatro nell'Italia
fascista

Firenze, La Nuova Italia, 1989

(Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 131)

Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- *la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- *l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- *l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza, che deve essere indicata esplicitamente.



PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI MILANO

CXXXI

SEZIONE A CURA
DELL'ISTITUTO DI STORIA MEDIOEVALE E MODERNA

EMANUELA SCARPELLINI

ORGANIZZAZIONE TEATRALE
E POLITICA DEL TEATRO
NELL' ITALIA FASCISTA



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Scarpellini, Emanuela

Organizzazione teatrale e politica del teatro
nell'Italia fascista. — (Pubblicazioni della facoltà
di lettere e filosofia dell'Università di Milano ; 131.
Sezione a cura dell'Istituto
di Storia medioevale e moderna ; 9). —
ISBN 88-221-0760-8
1. Teatro - Italia - 1922-1943 I. Tit.
353.008 5'4

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1989 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: novembre 1989

A mio padre Alberto.

INDICE GENERALE

Abbreviazioni	p. XIII
INTRODUZIONE	p. XV
I - ORGANIZZAZIONE TEATRALE E INIZIATIVE PER LA CREAZIONE DI UN TEATRO DI STATO	p. 1
L'industria teatrale	2
La stampa specializzata	7
Il pubblico	11
Fascismo e teatro di Stato	18
II - IL SINDACALISMO TEATRALE FASCISTA	p. 27
Nascita del sindacalismo fascista	27
Contrasti tra industriali del teatro e autori	36
L'Ente nazionale del teatro	40
La Corporazione di fronte alla legge Rocco	44
III - TEATRO E CORPORATIVISMO	p. 54
Il nuovo assetto dei sindacati teatrali	54
Crisi del sindacalismo e lotta al mediatorato	58
Italianità del repertorio ed Enti lirici	67
IV - L'INTERVENTO DELLO STATO: CENSURA E SOVVEN- ZIONI	p. 77
La censura negli anni '20	77
La politica delle sovvenzioni	90

V - L'INTERVENTO DEL PARTITO: L'ATTIVITÀ DELL'OND	p. 101
Politica e spettacolo	101
L'organizzazione delle Filodrammatiche	105
I Carri di Tespi	109
VI - CRISI DEL SETTORE TEATRALE	p. 116
Teatro e cinematografo	116
Verso gli anni '30	121
VII - LA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO	p. 129
Origini della Corporazione dello Spettacolo	129
L'azione sindacale: ancora del mediatorato	138
L'azione economica: le sovvenzioni	142
L'azione artistica: l'Istituto nazionale del teatro drammatico	147
Sviluppi dell'organo corporativo	151
VIII - TEATRO E PROPAGANDA	p. 158
Il ruolo della propaganda	158
L'Ispettorato del teatro	162
IX - LA VICENDA DELLA SUVINI ZERBONI	p. 172
X - IL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE	p. 186
Le sanzioni e il controllo sulla stampa	186
Il disciplinamento delle compagnie: le sovvenzioni	195
La campagna antiborghese	203
La censura	212
Interventi legislativi ed effetti della politica teatrale	220
I giovani e il teatro	230
XI - TEATRO DI MASSA E DRAMMATURGIA FASCISTA	p. 241
La funzione della cultura popolare	241
Le iniziative del teatro di massa	249
Teatro di propaganda fascista	263
XII - TEATRO IN TEMPO DI GUERRA	p. 286
Nuovi compiti del teatro nazionale	286
Il problema dei giovani	300

INDICE GENERALE

XI

Un teatro per l'Impero: l'ETI e l'E 42 p. 306
Evoluzione delle scene nel conflitto 321

XIII - LA REPUBBLICA DI SALÒ p. 340

TABELLE p. 354

APPENDICI p. 365

INDICE DEI NOMI p. 373

ABBREVIAZIONI

- ACS = Archivio Centrale dello Stato
MCP = Ministero della Cultura Popolare
MPI = Ministero della Pubblica Istruzione
PCM = Presidenza del Consiglio dei Ministri
SPD = Segreteria Particolare del Duce
CO = Carteggio Ordinario
CR = Carteggio Riservato
ASM = Archivio dello Stato di Milano
PM = Prefettura di Milano
GP = Gabinetto di Prefettura
AD = « L'Arte Drammatica »
AP = « Atti Parlamentari »
GU = « Gazzetta Ufficiale del Regno »
SC = « Sindacato e Corporazione »
PDI = « Il Popolo d'Italia »
O.O. = *Opera omnia di B. Mussolini*, a cura di E. e D. Susmel,
Firenze 1951-63, 35 voll.

INTRODUZIONE

Le grandi trasformazioni economiche e sociali connesse ai processi di sviluppo e modernizzazione della società italiana influenzarono a fondo il campo teatrale già a partire dalla metà del XIX secolo, anche se con effetti non sempre immediatamente manifesti. Nel Novecento — soprattutto in seguito alla brusca accelerazione delle tensioni imposta dal primo conflitto mondiale — tale processo giunse a una fase estremamente critica, che avrebbe causato una irreversibile frattura con il passato e gettato le fondamenta per la creazione di una rete teatrale più adeguata alle esigenze di una moderna società di massa. Ma a ciò non si sarebbe pervenuti senza una trasformazione per molti versi traumatica, che oppose alle nuove forze emergenti larghe fasce del mondo artistico, ancorate a una tradizione gloriosa e a consuetudini inveterate.

È in tale contesto che si inserì l'azione del regime fascista, spesso ingiustamente trascurata. Non si trattò certo del dispiegamento di un organico piano di sviluppo, né di una programmatica volontà diretta a fini precisi e preordinati. Al contrario, essa fu il risultato del compromesso tra forze ed esigenze divergenti, tra interessi economici e progetti artistici, tra volontà di rinnovamento e inerzie burocratiche, quando non fu addirittura frutto dell'azione personale di singoli gerarchi o delle pressioni effettuate da gruppi privati.

Tuttavia, considerata nell'insieme, la politica del fascismo ebbe una sua logica, mirante al controllo diretto e indiretto di tutte le manifestazioni teatrali, dalla fase della produzione a quella finale della rappresentazione scenica. Ci si interessò primariamente dei risvolti economici e politici in senso stretto, iniziando con l'inquadrare gli esponenti del mondo artistico in organismi pubblici, per poi giungere alla creazione di complesse strutture amministrative. In breve, l'intera attività teatrale si trovò a essere organizzata e sorvegliata, senza che tale fatto compor-

tasse un'aperta adesione ideologica da parte di autori, attori e personalità dello spettacolo: ciò che in pratica interessava al regime era un'effettiva subordinazione politica.

Se non si arrivò a un controllo rigido e totalitario, come avvenne nella Germania nazista, fu anche per le resistenze, più o meno passive, opposte dagli interessati, che cercarono di difendere l'autonomia del mondo artistico da ingerenze politiche, nonché per la dinamica di sviluppo del settore, tesa a una trasformazione e razionalizzazione interna, che finì con il selezionare 'naturalmente' le molteplici iniziative promosse dal regime.

È proprio nell'interazione tra le imprescrittibili esigenze della modernizzazione e la politica del teatro perseguita dal fascismo che vanno individuate le basi dell'attuale ordinamento teatrale, con strutture di tipo privato assai differenziate e fortemente dipendenti dal finanziamento pubblico, e con enti e organismi statali che sovrintendono all'attività artistica, rivestendo spesso un ruolo attivo nella produzione.

Fonte primaria per il presente studio sono stati i documenti custoditi presso gli archivi pubblici, rivelatisi indispensabili per una ricostruzione fedele dell'evolversi della politica fascista in campo teatrale. In particolare, sono state consultate le fonti inedite esistenti sulla storia del sindacalismo fascista e lo sviluppo delle corporazioni e dei ministeri preposti allo spettacolo.

In secondo luogo ci si è avvalsi di riviste del periodo, soprattutto di pubblicazioni settoriali specializzate e organi di associazioni sindacali e professionali. Utili sono risultate anche critiche e recensioni teatrali, tratte in massima parte dai quotidiani dell'epoca.

La più sincera gratitudine voglio esprimere al professor Enrico Deleva, che ha seguito il presente lavoro in ogni sua fase, dalle ricerche iniziali alla definitiva stesura, per i tanti preziosi consigli e suggerimenti e la particolare gentilezza e disponibilità sempre manifestate.

La cortesia del personale dell'Archivio centrale dello stato, dell'Archivio di stato di Milano, delle Biblioteche nazionali di Roma e Milano e della Comunale di Milano ha notevolmente facilitato l'opera. Ricordo, inoltre, Mario Missori per l'aiuto prestato nella raccolta del materiale archivistico, come pure il professor Paolo Bosisio per la revisione finale. Desidero infine ringraziare Paolo Cuzzi, il cui affettuoso sostegno è stato indispensabile per il compimento del libro.

Milano, settembre 1988.

E. S.

CAPITOLO I

ORGANIZZAZIONE TEATRALE E INIZIATIVE PER LA CREAZIONE DI UN TEATRO DI STATO

Agli inizi degli anni '20 il teatro italiano manifestava chiaramente i sintomi di una profonda crisi, maturata in seguito all'incapacità di rinnovare metodi e forme tradizionali. La dilatazione dei consumi e l'accresciuta domanda di beni culturali avevano determinato, sin dagli ultimi decenni dell'Ottocento, un superamento della primitiva fase di organizzazione artigianale per una più complessa produzione di tipo « industriale ». Le componenti dello spettacolo avevano tuttavia risposto diversamente alle sollecitazioni subite in tal senso, determinando una precaria situazione di squilibrio interno. Soprattutto le strutture organizzative degli interpreti erano rimaste cristallizzate nelle forme dettate da una secolare tradizione, che sembrava avere fissato in modo assoluto e definitivo i canoni della professionalità artistica.

Così, mentre sulle scene europee andava delineandosi una nuova concezione del fatto teatrale come un insieme armonico, equilibrato dall'interpretazione registica, in Italia dominava incontrastata la figura del « mattatore ». Grazie al suo virtuosismo e al ricorso a un sicuro mestiere, questo epigono dei comici dell'arte tentava di limitare i danni artistici provocati dal tanto deprecato nomadismo delle compagnie, con i suoi corollari di sommarietà nella messinscena e insufficiente preparazione a fronte di un vasto repertorio. Ma la manifesta incuranza nei riguardi del testo drammatico e la rappresentazione ancora basata su rigidi ruoli iniziavano a essere sempre meno apprezzate da un pubblico più attento a nuove suggestioni culturali.

Dal punto di vista economico, poi, il fenomeno del divismo, rendendo difficoltosa la coesistenza di diversi primi attori, alimentava l'ec-

cessivo moltiplicarsi delle formazioni rispetto alle esigenze reali. Un promemoria del sindacato di categoria fornisce a questo proposito dati significativi: nell'ottobre 1924 agivano in Italia ben 78 compagnie drammatiche primarie, di cui 11 dialettali, e 39 complessi di operette¹. Parallelamente crescevano gli oneri finanziari per le spese correnti d'esercizio — paghe agli scritturati, diritti d'autore ed erariali, arredi e costumi — a cui si aggiungevano gli elevati costi di trasporto e la gravosa percentuale dovuta ai gestori dei teatri in misura non inferiore al 35-40 % degli incassi lordi².

Le conseguenze della situazione erano, da un lato, una sempre più frequente risoluzione anticipata del contratto lavorativo, che fino ad allora, con la sua durata triennale, aveva contribuito a garantire l'affiatamento artistico della compagnia; dall'altro, la scissione delle mansioni tradizionalmente attribuite al capocomico, con la comparsa di capitalisti privati che sollevavano il primo attore da incombenze economiche e amministrative.

L'industria teatrale.

Il finanziamento a formazioni artistiche non era del resto l'unico aspetto della vita teatrale in cui nuove figure imprenditoriali andavano assumendo un ruolo rilevante. Da tempo, anzi, il sistema teatrale nel suo complesso non si affidava più a sporadiche iniziative nobiliari o mecenazie, e neppure poggiava su proprietà consortili — come le società di palchettisti che tanta fortuna avevano conosciuto nell'Ottocento. La gestione dei grandi teatri moderni era sempre più devoluta a impresari privati, con rare eccezioni, determinando in tal modo la scomparsa di teatri rigorosamente riservati alla nobiltà e ai ceti più abbienti, e la crea-

¹ ACS, MPI (1927-29), Dir. Gen. AA.BB. AA., 3ª div., b. 137, f. « Compagnie italiane all'estero. Capocomicato », Corporazione del Teatro al MPI, Roma 16 ottobre 1924.

Il presente capitolo e, in misura minore, talune parti successive riprendono parzialmente l'articolo: E. Scarpellini, *Organizzazione e attività teatrale a Milano negli anni '20*, in « Archivio Storico Lombardo », anno 1984, pp. 197 ss.

² S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma 1945, p. 76; A. G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, Roma 1929, p. 92; A. Ghislanzoni, *Teatro e Fascismo*, Mantova 1929, pp. 50 ss.; L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre (1915-1940)*, Genova 1968, pp. 107 ss.; cfr. inoltre G. Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano 1966, pp. 18 ss.; G. Castellino, *Le imprese teatrali*, Torino 1946.

zione di una efficiente industria culturale dello spettacolo, dotata di organismi ben differenziati e finalizzata al conseguimento di utili.

L'apice di tale sviluppo fu raggiunto a Milano, dove, a somiglianza di quanto era avvenuto in altri settori, la libera concorrenza cedette progressivamente il passo alla formazione di un vero e proprio *trust*, in grado di condizionare la vita teatrale dell'intera nazione.

Artefice di tale risultato fu un dinamico impresario, Luigi Zerboni — inizialmente gestore del teatro di varietà Eden — che ideò con Emilio Suvini la trasformazione di un ciclodromo sotterraneo nel teatro Olympia. L'impianto moderno e originale — privo, ad esempio, della tradizionale galleria sovrapposta — la possibilità di dissetarsi e fumare ai tavoli, l'organizzazione di spettacoli anche diurni e l'accurata scelta del repertorio ne fecero presto uno dei locali piú redditizi della città. Sul suo palcoscenico si esibirono trionfalmente non solo le principali compagnie di prosa del momento (Ferruccio Garavaglia e Mercedes Brignone, la Reinach-Pieri, Ferravilla), ma anche alcune formazioni di operette — come la Maresca, la Magnani, la Lombardo — che conseguirono, anzi, un tale successo da suggerire a Zerboni l'affitto di un altro teatro, adibito principalmente al genere musicale, il Fossati, nonché l'apertura di un nuovo locale di varietà, lo Stabilini, ceduto per altro dopo breve tempo per essere trasformato in cinematografo.

Il timore della realizzazione di un potente gruppo teatrale che soffocasse l'attività artistica e agisse in una situazione di privilegio rispetto alle imprese concorrenti — l'affermazione dell'Olympia, ad esempio, aveva determinato la rapida decadenza dell'antico teatro della Commenda — indusse la Società Italiana degli Autori ad adottare severe contromisure. Venne così approvata un'ordinanza che limitava a tre il numero massimo dei teatri gestibili da parte di un singolo impresario, sotto la minaccia di ritirare il repertorio sociale in caso di inadempienza. Ma Zerboni riuscì a vanificare il provvedimento rappresentando esclusivamente opere controllate dall'agente Re Riccardi — allora in aperto dissidio con la SIA — e ottenendo continui e lusinghieri successi di pubblico.

Caduto l'ostruzionismo della SIA e perdurando un positivo andamento dell'attività, il 7 settembre 1905 si costituì, con un capitale sociale di 1.200.000 lire, la Società Anonima Suvini Zerboni, « avente per iscopo l'acquisto e l'esercizio di teatri e locali adatti a pubblici spettacoli, nonché ogni altra attività a partecipazione inerente alla industria ed

al commercio del teatro del cinematografo ed affini »³. La nuova società intraprese la realizzazione del complesso del Kursaal Diana — un'autentica novità che offriva, oltre a spettacoli di varietà, operetta e prosa, numerose attrezzature, come servizio di caffè e ristorante, piscina, pista da ballo, gioco della pelota e poi tiro a segno e vari impianti sportivi — assicurandosi nel contempo la gestione dei principali teatri cittadini: Lirico, Dal Verme, Filodrammatici, Politeama Verdi, Manzoni e, alcuni anni più tardi, Carcano, finanziando anche numerose formazioni artistiche. In periodi diversi condusse teatri in città come Torino (Alfieri), Genova (Politeama Margherita), Pavia (Fraschini), Roma (Valle), Firenze (Pergola, Verdi e Politeama Fiorentino), Bologna (Teatro del Corso), Bergamo (Duse) e altre ancora⁴.

Favorita dalla frequente scissione tra proprietà ed esercizio effettivo dell'impresa, dovuta all'esperienza professionale richiesta per la conduzione, la Suvini Zerboni riuscì a controllare molti dei principali teatri privati del nord e centro Italia, inserendosi attivamente in quell'ampio processo di crescita e decentramento delle strutture teatrali conseguente alla grande espansione demografica e al generale innalzamento del livello economico verificatisi già da diversi decenni.

Il monopolio fu quindi perfezionato grazie ad accordi intervenuti con i maggiori concorrenti, e in particolare con Paradossi e Liberati per i teatri di Roma e Bologna, e i Chiarella per Torino e Genova. In tal modo si stendeva una rete di controllo sui principali assi del sistema teatrale — se infatti una statistica eseguita dal ministero delle Finanze nel 1923 attestava l'esistenza in Italia di 23 teatri di primo ordine, 213 di secondo e 1244 di terzo, la loro collocazione geografica era squilibrata, oltre che naturalmente circoscritta alle grandi aree urbane⁵.

All'inizio del 1925 Luigi Zerboni si dimise dalla carica di direttore generale (Emilio Suvini era deceduto nel 1909) e vennero alla ribalta i

³ ACS, PCM (1931-33), f. 3/1/10.221, esposto di azionisti della Suvini Zerboni alla PCM, s. d. (ma gennaio 1931), allegato A, p. 1.

⁴ E. Polese, *Luigi Zerboni*, in AD, 3 gennaio 1925; *Il Fraschini e la Suvini-Zerboni*, ivi, 23 ottobre 1926; *La Suvini-Zerboni a Firenze*, ivi, 12 febbraio 1927; *La Suvini-Zerboni a Bologna*, ivi, 26 marzo 1927.

⁵ ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », Roma 17 maggio 1927. Cfr. anche Silvio D'Amico, che ricorda come il teatro si rivolgesse ad un pubblico di « cinquanta o centomila persone in tutta Italia - dodicimila a Milano, otto o diecimila a Roma, il resto nelle altre città ». S. D'Amico, op. cit., p. 163.

nomi di Paolo Giordani e Luigi Riboldi, soprannominati piú tardi « i Marescialli della Suvini Zerboni », che intrapresero una gestione moderna e spregiudicata dell'azienda⁶. Paolo Giordani in particolare era assai noto nel mondo del teatro per aver costituito nel 1918 la Società Italiana del Teatro Drammatico (Sitedrama) al fine di rappresentare i nuovi autori italiani che ritenevano di essere scarsamente tutelati nell'ambito della SIA. Il cosiddetto gruppo dei « giovani autori » — che comprendeva, tra gli altri, Fausto Maria Martini, Luigi Chiarelli, Carlo Veneziani, Rosso di San Secondo, Sem Benelli e Luigi Pirandello — era riuscito, sotto la guida del Giordani, a imporsi l'anno seguente sui candidati avversari, fra i quali si distingueva Marco Praga, e a conquistare la maggioranza del nuovo consiglio direttivo della SIA⁷. Da quel momento la Sitedrama aveva conosciuto uno sviluppo notevolissimo, sia per le buone condizioni riservate agli associati, sia per accordi intervenuti con altri rappresentanti del settore. Contemporaneamente Paolo Giordani aveva creato una federazione tra i massimi importatori di repertorio estero, assommando cosí ai diritti di rappresentanza italiani un vero monopolio sulle produzioni straniere⁸.

In tal modo nel maggio 1926 la Suvini Zerboni acquistó ufficialmente la maggioranza delle azioni della Sitedrama e delle collegate Società Anonima Re Riccardi e Società Italiana del Teatro d'Operette, per i motivi illustrati dallo stesso consiglio d'amministrazione:

Poiché tali aziende, particolarmente affini alla nostra, posseggono la grandissima maggioranza del repertorio drammatico e operettistico italiano e straniero, il loro controllo da parte nostra costituisce un elemento vitale per i successivi sviluppi della nostra azione, e ciò non soltanto ai fini della piú efficace valorizzazione dei Teatri da noi gestiti, ma anche per assicurare al gruppo di Società, che è venuto cosí formandosi in seno alla nostra, quell'unità di indirizzo, della quale in-

⁶ Luigi Zerboni, in AD, 3 giugno 1925; *Nella Suvini - Zerboni*, ivi, 22 novembre 1924; *Il programma teatrale-sportivo della Suvini e Zerboni*, ivi; *Prima il Manzoni e dopo l'Eden*, ivi, 19 marzo 1927.

⁷ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », rapporto di Alessandro Varraldo, 14 agosto 1928, su tutta la vicenda. Cfr. inoltre: *Aspra battaglia alla Società degli Autori*, in AD, 10 maggio 1919; *Il nuovo consiglio della Società Autori*, ivi, 25 ottobre 1919.

⁸ *Il Consorzio dei repertori*, ivi, 5 luglio 1919; *Relazione del Consiglio d'Amministrazione della Società italiana del Teatro Drammatico. Assemblea del 31 marzo 1924*, in « Il Teatro d'Italia », 20 aprile 1924. Cfr. inoltre *La Federazione degli importatori*, in AD, 6 marzo 1920.

dubbiamente si avvantaggeranno, sotto ogni rapporto, l'Arte e l'Industria del Teatro Nazionale⁹.

La posizione di singolare privilegio ricoperta dalla Suvini Zerboni in campo teatrale assicurò alla società un elevato ritmo di crescita. Il capitale sociale, che nel 1924 era già passato da 2.553.900 a 6.453.900 lire, fu ulteriormente aumentato con emissione di nuove azioni, dopo una temporanea riduzione, a 7.500.000 lire nel 1926 e a 10.075.000 lire nel 1928, quando risultò suddiviso in 155.000 azioni del valore nominale di 65 lire, regolarmente quotate in Borsa. Le risultanze finali dei relativi esercizi furono sempre positive, tanto da garantire un soddisfacente dividendo agli azionisti¹⁰. Né furono ignorate le potenzialità del settore cinematografico con la Società Anonima Suvini Zerboni Cinema — creata nel maggio 1927 con sedi principali a Milano, Roma e Napoli — o quelle dell'ambito sportivo (con il Palazzo dello Sport di Milano), partecipando in larga misura nel 1928 persino alla costituzione della Società Anonima Casinò di San Remo e creando, alcuni anni dopo, le fortunate Edizioni Musicali Suvini Zerboni¹¹.

L'ulteriore sviluppo della società teatrale milanese non incontrò ostacoli notevoli anche per la valida opera di promozione della drammaturgia italiana svolta all'estero. Se già la Sitedrama aveva organizzato in Europa e in America rappresentazioni di autori come Pirandello, Rosso di San Secondo, Forzano e Chiarelli, la Suvini Zerboni vantava iniziative come la partecipazione alla Société Internationale de Théâtre et Cinéma che gestiva a Parigi il Théâtre de l'Avenue, con l'intenzione di far « conoscere attraverso l'interpretazione dei maggiori attori francesi, i lavori più significativi della nuovissima produzione drammatica italiana »¹².

⁹ *Soc. An. SUVINI - ZERBONI. Relazione del Consiglio d'Amministrazione*, in PDI, 25 marzo 1927. Cfr. anche *Alla Suvini Zerboni*, in AD, 22 maggio 1926.

¹⁰ ACS, PCM (1931-33), f. 3/1/10.221, esposto di azionisti della Suvini Zerboni cit., p. 1. Da esso risulta anche che l'utile conseguito dalla Società fu, ad esempio, per l'esercizio 1927 di lire 1.158.509, per il 1928 1.716.507, per il 1929 845.298,02.

¹¹ Nel documento succitato si ricorda come per la costituzione della S. A. Casinò di San Remo — di cui la Suvini-Zerboni possedeva metà del capitale azionario — la società fosse stata chiamata a prestare « il concorso di tutta la nostra organizzazione ad un'opera riconosciuta politicamente ed economicamente d'interesse nazionale », ivi, p. 3. Cfr. inoltre: *La Suvini-Zerboni e il Cinema*, in AD, 13 novembre 1926; *Da teatro a cinematografo*, ivi, 9 luglio 1931.

¹² *Soc. An. SUVINI - ZERBONI. Relazione del Consiglio d'Amministrazione*,

Il rilievo assunto da un simile organismo nella vita dello spettacolo finì tuttavia per determinare seri problemi nei rapporti sia con gli attori, i cui servizi venivano spesso ipotecati mediante finanziamenti preventivi, sia con gli autori, che denunciavano l'incompatibilità della contemporanea amministrazione di teatri e repertori.

Non vanno però sottovalutati gli effetti positivi derivanti dal *trust*, in primo luogo i sussidi accordati alle formazioni artistiche e la mole dei nuovi allestimenti finanziati, impensabili per un'azienda meno solida a causa delle difficoltà attraversate dal settore. La Suvini Zerboni svolse in tal senso un ruolo di assoluta preminenza, gestendo un gran numero di compagnie primarie di prosa, operetta e varietà e allestendo la maggioranza degli spettacoli di rilievo.

Altra conseguenza della situazione creatasi fu una diminuita caratterizzazione di molti teatri, ospitanti a turno un repertorio spesso indifferenziato. Gli abbonati al Manzoni, ad esempio, lamentavano la perdita di una sorta di monopolio sulle prime più attese per via di una programmazione simile a quella delle altre sale cittadine. Ma evidentemente la Suvini Zerboni non riteneva di dover promuovere gli interessi di un particolare teatro a scapito di altri, e favoriva, all'interno di strutture simili, una omogenea distribuzione di spettacoli e compagnie. In tal modo veniva garantito un razionale utilizzo delle risorse, inteso sia a valorizzare l'intero sistema di teatri, sia ad assicurare una rotazione di compagnie adeguata alle disponibilità oggettive, esigendo in pari tempo un certo livello di professionalità artistica.

La stampa specializzata.

Il notevole sviluppo dell'industria teatrale aveva determinato un parallelo incremento nel contiguo settore della stampa specializzata, che rispondeva alla duplice finalità di pubblicizzare gli avvenimenti dello

art. cit.; ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », rapporto di Alessandro Varaldo, Roma 14 agosto 1928. Si noti tuttavia come le autorità italiane evitassero una compromissione ufficiale con tali iniziative: in occasione dell'inaugurazione del Théâtre de l'Avenue con *La maschera e il volto* di Chiarelli, nell'interpretazione di Bauer, Giordani si rivolse a Chiavolini per ottenere « una parola augurale del Duce (...) nell'interesse delle affermazioni nazionali all'Estero ». Ma la lettera è siglata da un perentorio « No ». Lettera di Giordani a Chiavolini, Roma 1° marzo 1927, in SPD, CO (1922-43), f. 209.421, « Chiarelli Luigi ».

spettacolo presso un pubblico di appassionati e costituire un prezioso veicolo d'informazione per gli addetti ai lavori.

La parte piú cospicua delle pubblicazioni era controllata da mediatori e agenti teatrali — particolarmente numerosi a Milano, sede principale, come si è visto, del mercato artistico — e quindi dagli esponenti di una categoria vasta e differenziata al suo interno, spesso oggetto di vivaci polemiche. Accanto alle usuali funzioni di rappresentanza e collocamento degli attori, d'impresariato, di mediazione tra compagnie ed esercenti — che poteva giungere in taluni casi sino alla precisa determinazione degli avvicendamenti artistici nelle principali piazze italiane — uno spazio crescente veniva infatti riservato all'attività giornalistica. Finanziatori, direttori, spesso redattori unici, gli agenti sostenevano una moltitudine di fogli teatrali, grazie anche agli abbonamenti e a una piccola *réclame*. Destinate a un pubblico ristretto, tali pubblicazioni si presentavano in una veste editoriale assai dimessa — in genere poche pagine di ampio formato, con periodicità settimanale o quindicinale — non trascurando mai di pubblicizzare direttamente o indirettamente i propri artisti e l'attività dell'agenzia stessa.

Esemplare fra tutti il settimanale « L'Arte Drammatica », fondato alla fine del 1870 da Icilio Polese Santarneckchi e continuato dal figlio Enrico. Edito regolarmente al sabato, il periodico era composto da due fogli secondo uno schema ben preciso: in prima pagina un lungo editoriale firmato dal direttore a commento dei principali avvenimenti del giorno. Nella parte centrale cronaca dettagliata dei teatri milanesi, resoconto delle piú rilevanti rappresentazioni in altre città italiane e talvolta anche estere, servizi speciali — come interviste ad attori e capocomici — ed elenco aggiornato delle compagnie di prosa e operetta in attività con relativa dislocazione. Nell'ultima facciata la rubrica forse piú originale e seguita, il « Notiziario », con brevi appunti e indiscrezioni su fatti e personaggi dell'ambiente teatrale.

Il settimanale era riuscito ad assicurarsi un continuato successo grazie all'agile struttura, al tono diretto e confidenziale, non privo di venature umoristiche, e alla fama di « ben informato », dovuta sia all'opera del Polese come agente, sia ai buoni rapporti intercorrenti con la Suvini Zerboni — il periodico aveva sede accanto agli uffici della società, seguendone gli spostamenti. « L'Arte Drammatica » trovava i suoi lettori fra gli *habitués* del teatro, rivolgendosi significativamente in prevalenza a un pubblico femminile; inoltre era fortemente improntato alla

personalità del direttore, tanto da cessare le pubblicazioni alla scomparsa del Polese.

L'attenzione del pubblico nei confronti di simili pubblicazioni provocò la rapida moltiplicazione di fogli teatrali, finanziati spesso occultamente da impresari, agenzie, teatri, case editrici, in una rete di interessi pressoché inestricabile. La conseguente situazione del mercato impedì a molte riviste di affermarsi stabilmente: periodici di antica data, stampati senza regolarità, si affiancavano a nuove testate costrette a cessare le pubblicazioni dopo pochi anni, modificando di continuo il quadro complessivo. L'industria editoriale vantava così periodici d'impostazione assai differente, atti a rispondere a qualunque esigenza: si andava dalla collaudata formula di presentazione di commedie, corredate da brevi rubriche teatrali (come « Repertorio », « Theatralia », « La Commedia della domenica », « Teatro per tutti ») a pubblicazioni rivolte prevalentemente all'estero (come le « Cronache musicali » di Silvino Mezza o la fiorentina « The Mask »); da riviste esclusive e assai curate graficamente (come « Scena illustrata ») a periodici dedicati a un pubblico più popolare ed eterogeneo, in cui venivano sottolineati maggiormente gli aspetti mondani e di puro intrattenimento (come « Il Teatro di operetta e di varietà », il « Gazzettino degli spettacoli ») o ancora a rassegne teatrali improntate ad accenti polemici e promotrici di serrati dibattiti, come « Le scimmie e lo specchio » di Francesco Prandi.

Non mancavano, infine, riviste di maggior impegno letterario: fra esse la più diffusa era « Comoedia », uscita dal settembre 1919 a Milano. La casa editrice Italia, nel proporla, aveva inteso bissare il successo ottenuto nel campo della prosa con « Novella », che pubblicava esclusivamente brani di prosatori italiani contemporanei; « Comoedia » si proponeva infatti di rispondere al crescente interesse suscitato dalle nuove forme teatrali, come puntualizzava una breve presentazione degli editori:

Il pubblico italiano frequenta oggi, come non mai per il passato, i teatri: paga, s'interessa, discute, s'anima, s'appassiona. Per alcuni lavori si scinde in partiti e, come per una lotta politica, arriva sino al pugilato. E questo accade anche perché il pubblico si è accorto che un teatro italiano contemporaneo è sorto o sta per sorgere¹³.

Il programma della rivista veniva quindi delineato sulla scorta della

¹³ *Presentazione della Casa Editrice Italia*, in « Comoedia », 10 settembre 1919.

polemica nazionalista antifrancese, assai frequente nel dibattito pubblicistico del tempo:

La grandezza della Francia è stata fatta non tanto dal suo lavoro, dalla sua politica e dalle sue armi, quanto dalla sua letteratura e dalla sua arte (...). Rostand e Bernstein, per esempio, i due Coquelin e Sarah Bernhardt han fatto senza dubbio piú bene alla Francia di quel che non le abbiano fatto Briand e Clemenceau (...). Adesso bisogna pensare che noi, quaranta milioni di italiani, stiamo creando faticosamente di fronte a trentacinque milioni di francesi una nostra letteratura, un nostro teatro, una nostra arte. Che va aiutata, difesa, protetta. Perché sarà la nostra migliore fortuna. Se Parigi è stata il cervello del mondo noi vogliamo che anche Roma abbia un cervello. (...)

La critica l'eserciteremo con parsimonia perché, ripetiamo, è nostro intento diffondere il lavoro e la produzione e non stroncarla¹⁴.

Coerentemente con questa impostazione, il periodico esordiva pubblicando la *pièce* pirandelliana *L'uomo, la bestia e la virtù*, che aveva conosciuto pochi mesi prima un burrascoso debutto. Il testo integrale era accompagnato da un breve profilo critico-biografico dell'autore e da una sintetica « Rassegna teatrale », curata da Gino Rocca. Successivamente il periodico, ceduto a Mondadori, avrebbe dedicato sempre piú spazio alle cronache dei teatri italiani ed esteri, a rubriche fisse e ad articoli di cultura teatrale, giungendo a pubblicare i testi delle opere in supplementi separati dal corpo della rivista. Interessata a tutti gli aspetti della vita teatrale, e particolarmente ai problemi connessi alla letteratura drammatica e alle esperienze d'avanguardia italiane ed estere (soprattutto sovietiche), « Comoedia » avrebbe cosí svolto un ruolo considerevole nelle polemiche sulla crisi del teatro italiano, promuovendo approfondite inchieste e numerosi dibattiti¹⁵. E alla qualificata presenza di « Comoedia » si sarebbe alcuni anni dopo aggiunta quella del « Drama », fondato a Torino dall'attore e giornalista Lucio Ridenti. Piú che nell'originalità dell'impostazione — che riprendeva lo sperimentato schema della pubblicazione di un testo drammatico, accompagnato da articoli di varia cultura teatrale e resoconti di rappresentazioni — il successo del periodico andrà ricercato nella qualità degli interventi ospitati e nell'opera espletata dal direttore, che avrebbe saputo garantire alla ri-

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Cfr. ad esempio *Discussioni e polemiche sulla crisi del teatro* (interventi di Olivieri, Gherardi, Carini, Sipari, Raggio), in « Comoedia », settembre-dicembre 1929.

vista una continuità pressoché unica nel tormentato panorama della stampa teatrale.

Il mercato editoriale, sotto la pressione di una massa sempre crescente di nuove pubblicazioni, iniziò a registrare le prime difficoltà, destinate ad accentuarsi dopo la metà degli anni '20, al punto da causare una rigida selezione. Ciononostante la stessa crescita tumultuosa del numero di fogli teatrali testimoniava la vitalità del settore e l'attenzione con cui il pubblico seguiva le vicende del teatro, in ciò stimolato anche dalle polemiche spesso roventi che rimbalzavano dai giornali specialistici alle più autorevoli riviste culturali e ai principali quotidiani.

Il pubblico.

La crescita e il consolidamento della struttura teatrale in tutti i suoi aspetti trovava il suo naturale riscontro nella straordinaria partecipazione che le rappresentazioni artistiche riuscivano a destare in un pubblico sempre più vasto. In questo senso gli anni del primo dopoguerra furono tra i più fecondi, ricchi di sperimentazioni e ricerche per un teatro che sembrava potere simboleggiare i miti e le ansie della nuova era industriale e di massa.

L'autore più rappresentativo di tali nuove tendenze era certamente Luigi Pirandello, per il quale gli scontri a teatro assumevano una tale violenza da provocare persino sfide a duello — come avvenne, ad esempio, nel 1919 a Milano per la presentazione dell'*Innesto* con la compagnia di Virgilio Talli e *L'uomo, la bestia e la virtù* con la compagnia Antonio Gandusio. Né il *Gioco delle parti* ebbe accoglienza migliore, come testimonia una colorita rievocazione di Marco Praga:

Un discutere, un vociare, un affrontarsi tra gruppo e gruppo, un insolentirsi ... Ci furono degli episodi gustosissimi. Un signore intelligente chiedeva ad alta voce: « Non ho il diritto di fischiare? La commedia non mi piace. Non ho il diritto di fischiare? ». (...) Un vecchio autore drammatico un po' rimbecillito diceva, invece, che fischiare sin dalle prime scene una commedia di Luigi Pirandello era da idioti o da maleducati. Fu rincorso da due elegantissimi signori che gli gridavano: « Lei l'aspettiamo alla sua prima commedia, e la fischieremo! ». (...) Un altro signore, col monocolo, si levò su una poltrona e gridò: « Chi fischia è un idiota! ». Allora, da un palco di seconda fila, scese precipitosamente un giovane elegante, si lanciò sul signore dal monocolo e gli allungò un ceffone così sonoro che parve un applauso. Tumulto, spinte, urtoni, separazione violenta dei contendenti. (...)

Un cittadino liberale, democratico, fautore, evidentemente, del suffragio uni-

versale, sali su una sedia e gridò: « Cittadini! Il primo atto era, sí o no, una birbonata? ». « Siii! ... nooo! ... ». E nuovi applausi, e nuovi fischi ... Sono uscito dal teatro che il putiferio durava ancora ¹⁶.

Mentre *L'innesto* otteneva una vivace accoglienza anche sui palcoscenici romani (« il teatro Argentina, per l'occasione, è tornato ad essere la palestra delle furibonde lotte di un tempo ed il concerto di applausi, fischi, di fischi e di applausi, si è sentito fino a via Barberi ») ¹⁷, ai successi conseguiti da Enrico Cavacchioli con *L'uccello del Paradiso*, nel solco dell'ormai declinante genere grottesco, dal *Glauco* di Morselli e dal *Beffardo* di Berrini, facevano riscontro le aspre polemiche sollevate da alcune scene della *Bella addormentata* di Rosso di San Secondo, giudicate troppo realistiche e irriverenti (« proteste e qualche sibilo all'apparir del Santissimo portato in processione alla moribonda; (...) urli, apostrofi, baccanale, all'impiccarsi del notajo; e la tela calò nell'uragano ») ¹⁸.

Pirandello, sempre protagonista delle scene, presentò l'anno successivo nuove produzioni, ma all'esito discreto di *Come prima, meglio di prima* si accompagnò l'insuccesso della *Signora Morli, una e due* — che fece seguito del resto alla negativa accoglienza riservata al « prelibato 'avvenirismo' » della *Guardia alla luna* di Bontempelli ¹⁹.

Il 1921 fu, sotto vari profili, un anno eccezionale nella storia del teatro. Apertosi tragicamente in marzo con lo scoppio della bomba al Diana, che determinò per un certo periodo una psicosi allarmistica, conobbe un momento di grande esaltazione allorché salutò il ritorno alle scene, dopo oltre dieci anni di assenza, di Eleonora Duse.

Ma finalmente a un tratto, di tra le scene, si è udita la voce tanto attesa! *Quella*: « Wangel sei qui, quando sei arrivato? ». *Quella voce!* Tutti trasalendo l'hanno riconosciuta, anche coloro — ed erano forse la grande maggioranza — che non l'avevano udita mai. E tutti, con uno scatto unanime, irrefrenabile, sono balzati in piedi ²⁰.

In tal modo Silvio D'Amico ricorda la serata in cui la Duse inter-

¹⁶ M. Praga, *Il gioco delle parti*, in « L'illustrazione italiana », 18 maggio 1919, p. 506.

¹⁷ A. Nicolai, *Corrispondenza da ...*, in AD, 31 maggio 1919.

¹⁸ M. Praga, *La bella addormentata*, in « L'illustrazione italiana », 27 luglio 1919, p. 97.

¹⁹ Id., *La guardia alla luna*, ivi, 18 marzo 1920 (per la definizione citata).

²⁰ S. D'Amico, *Cronache del teatro*, Bari 1963, vol. I, p. 243.

pretò accanto a Ermete Zacconi *La donna del mare* di Ibsen al Balbo di Torino, conseguendo un trionfo simile a quello ottenuto piú tardi sulle ribalte di tutta Italia, con la *Porta chiusa* di Praga, quando dopo il secondo atto

tutti gli spettatori erano in piedi, anche le signore, e si spingevano piú che potevano sotto il palcoscenico, ardendo di entusiasmo, protendendo le braccia, con gli occhi ancora umidi del pianto che la grandissima artista, con la profondità e l'umiltà della sua tenerezza materna, aveva fatto versare. I vecchi frequentatori dei teatri ricordano ben poche serate come quella di ieri²¹.

Il 10 maggio 1921 la compagnia Niccodemi portava al Valle di Roma, in una sera rimasta memorabile, *Sei personaggi in cerca di autore* di Pirandello.

Il successo, ai primi due atti, fu clamorosissimo, troppo clamoroso. Le cose, per essere ragionevoli, non devono superare un certo limite. Al terzo atto i plaudenti si batterono coll'usato ardore e le mani diventarono rosse ma i sibili soverchiarono gli applausi. I due eserciti avversari rimasero sulle loro posizioni (...) ²².

I clamori e le dispute crebbero via via — accompagnati da lanci di svariati oggetti dal loggione — proseguendo, terminata la recita, nelle strade di Roma per culminare a notte inoltrata in furiose risse nei pressi del Pantheon.

Quattro mesi piú tardi, il 27 settembre, Niccodemi presentava l'opera sulla ribalta milanese del Manzoni, con un esito cosí ricordato dalle cronache teatrali:

Ma ci troviamo di fronte a un'opera che ha il respiro delle belle, difficili e ardimentose altezze. Il pubblico lo sentí e fu unanime nell'applauso. Tre chiamate dopo il primo atto, otto dopo il secondo, tre dopo il terzo. Luigi Pirandello acclamato, dovette presentarsi alla ribalta.

Gli spettatori videro cosí, per la prima volta, un uomo di una certa età, vestito di grigio, dall'aspetto savio e modesto, con una fronte piuttosto alta e nuda, e una piccola barba grigia a punta, che si inchinava a ringraziare²³.

Era il piú grande e incontrastato successo mai arri-so a Pirandello e, idealmente, la prima tappa di quella *tournee* europea dall'esito trion-

²¹ R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino 1951, vol. I, p. 480.

²² A. Nicolai, *Corrispondenza da ...*, in AD, 14 maggio 1921.

²³ R. Simoni, op. cit., vol. I, p. 497 (per la prima citazione); la seconda citazione è da: U. F., I "Sei personaggi in cerca di autore" di Luigi Pirandello, in « Comoedia », 5 ottobre 1921.

fale, che avrebbe assicurato definitivamente allo scrittore siciliano un posto d'onore fra i principali drammaturghi europei.

E ancora, al grande successo colto dall'*Enrico IV* — e da Ruggero Ruggeri nei panni del protagonista (« la cronaca della tragedia di Pirandello è presto fatta ed è lietissima: un pubblico a volte sorpreso, a volte rallegrato, a volte incuriosito, a volte commosso ed esaltato, e dopo due o tre scene, interamente conquistato »)²⁴ — e a quello, non meno significativo, di F. T. Marinetti con il *Tamburo di fuoco* — lontane ormai le serate futuriste di grandi battaglie — si contrapposero svariati insuccessi. A cominciare dallo *Zio Giovanni* di Čechov, presentato in anteprima italiana dalla compagnia Palmarini al Niccolini di Firenze, con un esito assolutamente negativo — forse causato dall'atmosfera tetra e monotona dell'opera — tanto da provocare vivaci polemiche giornalistiche. Né agì diversamente a Torino lo sceltissimo pubblico che affollava il Carignano per l'ultima produzione di Luigi Antonelli, *L'isola delle scimmie* — satira contro la civiltà moderna corruttrice di ogni istinto e purezza (« gli zittii, le grida di protesta, i fischi, sono partiti da tutte le direzioni, tanto che il sipario ha dovuto chiudersi prima della fine della favola »)²⁵. Al teatro dei Fiorentini a Napoli, infine, l'attesissima farsa *Le cocu magnifique* di Crommelynck, a lungo vietata dalla censura, suscitò animati contrasti tra fautori e detrattori per tutta la durata della rappresentazione.

In realtà, se gli esponenti della moderna drammaturgia italiana ed europea furono costantemente al centro della vita teatrale, esaminando la massa degli spettacoli allestiti in questi anni, colpisce l'assoluta preponderanza di *vaudevilles* comico-sentimentali di provenienza o ispirazione francese. Intrecci complicati risolti abilmente nel finale, perfetto dosaggio di colpi di scena, scioltezza del dialogo mondano erano le principali caratteristiche che assicuravano alle *pièces bien faites* una sicura riuscita commerciale. Simili opere — di autori come Guitry, Bernstein o gli ungheresi Molnár e Herczeg — incontravano un tale favore presso il pubblico da potere giungere sino a un terzo degli allestimenti totali.

La dimensione e la continuità del successo di questo genere di teatro, che aveva soppiantato la tradizione comica italiana relegandola in

²⁴ R. Simoni, op. cit., vol I, p. 551.

²⁵ Vice Fiorini, *Nei teatri di Torino*, in AD, 18 marzo 1922. In merito allo *Zio Giovanni* (oggi noto come *Zio Vanja*) è da segnalare il successo contrastato colto in seguito a Milano e poi a Roma.

ambito dialettale, non sono comprensibili solo con il ricorso a un solido mestiere e, tanto meno, a qualità letterarie e drammatiche. Va invece considerato come la tipica commedia *boulevardière* fosse ambientata nei raffinati salotti dell'alta borghesia parigina e ruotasse intorno alle preoccupazioni di salvaguardia delle regole morali, prima fra tutte quella della fedeltà coniugale. Di qui il monotono e ossessivo ripetersi del tema dell'adulterio, condannato perché tendente alla destabilizzazione del matrimonio — che, con le sue implicazioni giuridiche ed economiche, costituiva il nucleo di base dell'organizzazione sociale — ma al tempo stesso evocato per il piacere legato alla trasgressione²⁶.

La *pièce* si faceva così interprete di un ambiente ricercato e frivolo che trovava la sua ideale espressione nel brillante e superficiale conversare salottiero e il suo luogo elettivo nella città del « bel mondo » per antonomasia, Parigi. L'alta società parigina sembrava aver attraversato indenne lo sconvolgimento della prima guerra mondiale — al contrario di paesi come Germania e Russia, dove fermentavano gravi tensioni — e seguitava nel clima di euforico ottimismo del primo Novecento. Essa esercitava una vera egemonia culturale che in certa letteratura drammatica trovava uno degli strumenti di diffusione più efficaci.

Gli spettatori dei teatri più eleganti potevano da un lato identificarsi nei protagonisti di tali *pièces*, dall'altro ritenere, al pari dei colleghi d'Oltralpe, il fatto teatrale come elemento integrante della vita mondana. Quasi che il raffinato e amabile gioco di società che si svolgeva sul palcoscenico continuasse, abbassato il sipario, nella platea e nei palchi.

Le testimonianze contemporanee sono esplicite al riguardo: F. T. Marinetti, ad esempio, predica

il disprezzo del pubblico delle prime rappresentazioni, del quale possiamo sintetizzare così la psicologia: rivalità di cappelli e di *toilettes* femminili, — vanità del posto pagato caro, che si trasforma in orgoglio intellettuale, — palchi e platea occupati da uomini maturi e ricchi, dal cervello naturalmente sprezzante e dalla digestione laboriosissima, che rende impossibile qualsiasi sforzo della mente²⁷.

Il critico Silvio D'Amico, a sua volta, disapprova il pubblico perché a teatro ricerca soprattutto

²⁶ Cfr. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino 1955-56, vol. II, pp. 322 ss. (trad. it. di *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953).

²⁷ F. T. Marinetti, *La voluttà di essere fischiati*, 11 gennaio 1911, in P. Fossati, *La realtà attrezzata*, Torino 1977, p. 201.

l'attore simpatico o l'attrice alla moda, e in grazia loro tollera anche come una curiosità, l'esumazione classica; ma piú che altro li ama alle prese col piccolo problema sentimentale, col piccolo gioco salottiero, con la piccola casistica sessuale. Donde la sua costante predilezione per il repertorio 1850-1914, cioè del periodo considerato come l'età felice²⁸.

Indicazioni precise sul ceto sociale degli spettatori provengono dalle rubriche teatrali delle riviste e dei quotidiani e, in particolare, dai resoconti dei cronisti mondani, che non tralasciavano mai di assistere alle *premières*. È possibile inferire da tali fonti la composizione del pubblico, suddiviso essenzialmente in due gruppi: da un lato l'aristocrazia, dall'altro l'alta borghesia — imprenditoriale e finanziaria al nord, piú eterogenea, ma sempre contraddistinta dall'alto censo, al sud — con l'eventuale aggiunta di singole personalità del mondo intellettuale di varia estrazione, non esclusa la piccola e media borghesia.

Un singolare episodio ci fornisce un'indiretta conferma sulle condizioni economiche e la mentalità dei frequentatori abituali dei grandi teatri. Nel 1925 la società Suvini Zerboni decise di sperimentare una riduzione dei prezzi in vari locali, ma l'esito risultò tanto negativo da consigliare il ripristino della situazione precedente: non solo il pubblico era rimasto invariato, ma aveva espresso disappunto per la « dequalificazione » del prodotto che una simile politica comportava²⁹.

L'esigua schiera degli spettatori delle prime rappresentazioni e degli abbonati esercitava di fatto un'influenza preminente nella vita dello spettacolo, condizionando le scelte delle compagnie, degli autori e persino dei proprietari di teatro. Tale pubblico presentava da tempo specifiche caratteristiche che l'allargamento a settori del mondo industriale non aveva intaccato, avendo infatti l'alta borghesia mutuato stile di vita e comportamento dalle classi aristocratiche. Il fatto che la composizione sociale del pubblico degli *habitués* non si fosse sostanzialmente modificata spiega il carattere statico e conservatore della clientela artistica che finiva per determinare l'esito degli spettacoli nei maggiori teatri.

Il giudizio fortemente critico espresso usualmente sulla qualità media della produzione del periodo, alla luce delle considerazioni effettuate, andrebbe letto non soltanto in rapporto con le poetiche degli autori

²⁸ S. D'Amico, *Cronache del teatro*, cit., vol. II, p. 548.

²⁹ *Il ribasso dei prezzi a Milano*, in AD, 6 giugno 1925; *Cronaca dei teatri milanesi*, ivi, 18 luglio 1925; *La questione dei prezzi*, ivi, 26 marzo 1927. Nel 1927 si tenterà ancora una riduzione nei teatri milanesi Manzoni, Olympia, Filodrammatici, per fronteggiare la crisi incipiente.

è con la cultura contemporanea, ma anche con le precise esigenze del circuito teatrale. La politica speculativa del *trust*, il perdurante nomadismo delle compagnie, le manifeste preferenze degli spettatori, in una parola l'imperativo della riuscita commerciale in assenza di strutture alternative ebbero un peso non indifferente nell'orientare gli scrittori verso la ripetizione di formule e schemi fissi che sembravano garantire il successo. Per tale via si realizzava un prodotto medio che, pur non appagando le esigenze dei critici in merito ai contenuti qualitativi, rispondeva perfettamente alla domanda espressa dal mercato. Si verificava così una sorta di mercificazione del prodotto teatrale — fenomeno in sé non nuovo, ma che per i modi e i valori quantitativi assunti avrebbe finito per assumere una rilevanza ben diversa dal passato.

L'analisi fin qui condotta non esaurisce certo il discorso sul pubblico che, lungi dal formare un insieme omogeneo, riproduceva al suo interno le differenziazioni sociali esistenti. Accanto agli abituali distinti frequentatori di teatro, con il generale diffondersi della cultura e l'innalzarsi del tenore di vita, altre fasce sociali si erano affacciate alla fruizione del prodotto artistico, come testimonia la dilatazione delle strutture teatrali osservabile a partire dalla metà del XIX secolo.

Il nuovo pubblico non era stato assimilato da quello tradizionale, optando per locali differenti — almeno tendenzialmente, poiché la situazione poteva mutare nello stesso teatro a seconda delle rappresentazioni — e mostrando di prediligere uno specifico repertorio, nel quale confluivano diversi generi teatrali.

Se in relativo declino apparivano le produzioni del « Grand-guignol » di Alfredo e Bella Sainati, e limitati alle sale minori i drammi popolari a fosche tinte, il successo più ampio e incontrastato era conseguito dagli spettacoli di varietà e da quelli comici, spesso a sfondo dialettale.

I grandi beniamini di questo pubblico riscuotevano uguali entusiastici consensi sui palcoscenici di tutta Italia: da Angelo Musco a Leopoldo Fregoli, da Ettore Petrolini a Raffaele Viviani — ma anche Govi, Giachetti, Baseggio e altri ancora.

Un simile teatro reperiva i suoi frequentatori entro un borghesia in cerca soprattutto di svago, parimenti orientata, del resto, verso le grandi riviste di tipo francese, caratterizzate da sontuosi apparati scenografici. Come avveniva nel resto d'Europa e negli Stati Uniti, si andavano rapidamente moltiplicando gli spettacoli di rivista, non solo per via delle *tournées* di note formazioni straniere — famose quelle del-

la compagnia parigina del « Ba-ta-clan » e quella viennese dei fratelli Schwarz — ma anche grazie alle compagnie italiane Trezzi, Rota, agli impresari rivali Fiandra e Maresca, alle formazioni « Za Bum ».

La tendenza dell'elemento spettacolare ad assumere un ruolo preminente rispetto ai contenuti del testo scritto, pur essendo un tratto ricorrente nella storia del teatro, acquistava particolare significato nel contesto del momento. In tal modo la rappresentazione incontrava i gusti di un pubblico assai vasto, sia perché facilmente intelligibile, sia per la diffusa propensione verso apparati grandiosi, che con il loro sfarzo e la loro magnificenza sembravano celebrare il nuovo mito del benessere. E un simile orientamento, lungi da essere il risultato di una moda transitoria, si affermava progressivamente anche fra il pubblico di estrazione sociale più elevata, risultando uno degli elementi maggiormente caratterizzanti rispetto al passato.

Fascismo e teatro di Stato.

Nell'insieme le componenti dello spettacolo presentavano un quadro assai composito, anche se appare indubbio che fenomeni come la concentrazione produttiva, la diversificazione della struttura e l'aumentata commercializzazione dei prodotti artistici — quest'ultima assicurata indirettamente dal giornalismo specializzato, sia pure con esiti qualitativamente assai differenziati — andassero nella direzione di una crescente industrializzazione e razionalizzazione del sistema.

Un simile processo, tuttavia, era guardato con diffidenza non tanto dagli attori — che a fronte di una diminuita autonomia acquistavano maggiori opportunità lavorative e una continua e diffusa pubblicizzazione del loro nome e delle loro interpretazioni — quanto dagli esponenti della cultura teatrale. Fra essi vanno annoverati in primo luogo gli autori e poi i giornalisti, i critici teatrali e gli intellettuali che partecipavano, in misura diversa, al mondo del teatro. Il loro principale timore era che una marcata industrializzazione del settore potesse estromettere completamente dal circuito teatrale opere di pregevole valore artistico ma di scarso richiamo presso il pubblico, per il loro contenuto o perché frutto di autori non conosciuti. La logica del profitto avrebbe così imposto solo determinate produzioni, tanto più che il *trust* milanese controllava la quasi totalità del repertorio straniero, fra cui primeggiavano collaudate *pochades* e *vaudevilles* dal sicuro esito commerciale.

Il dibattito sulle conseguenze che per le sue stesse finalità poneva

l'industria teatrale privata si sviluppava ormai da tempo su vari periodici, quando l'avvento al potere del regime fascista modificò in parte i termini del problema.

In realtà, nell'ottobre 1922 il fascismo non aveva elaborato alcuna definita strategia nei confronti del mondo della cultura e dell'arte, sia per il carattere pragmatico e l'ostentato atteggiamento guerresco e anti-letterario assunto da varie frange del movimento, sia sotto la pressione di più urgenti problemi politici ed economici. La sua azione si limitò pertanto a controllare burocraticamente istituti di cultura già esistenti e a crearne di nuovi per impedire qualunque deviazione in senso anti-fascista³⁰.

Personalmente a Mussolini, considerata anche la sua esperienza giornalistica, non potevano del tutto sfuggire le implicazioni politiche connesse con la produzione artistica e culturale, se già pochi mesi dopo la sua ascesa al potere aveva dichiarato che « non si può governare ignorando l'arte e gli artisti »³¹. Nonostante questa premessa si era ben lontani tuttavia dall'elaborare una concezione che subordinasse anche teoricamente la sfera artistico-culturale ai fini politici, istituendo una « gerarchia fra la politica e l'arte », secondo un'espressione dello stesso Mussolini, che all'inaugurazione della mostra del « Novecento » si era domandato: « Primo: quale rapporto intercede fra la politica e l'arte? Quale tra il politico e l'artista? È possibile stabilire una gerarchia fra queste due manifestazioni dello spirito umano? ». Per il momento si era limitato a constatare l'esistenza di affinità fra i due campi, concludendo: « Quanto alla gerarchia è argomento che mi seduce e mi porterebbe lontano. Forse non ho detto alcunché d'interessante, ma voglio arrivare ad una prima modesta conclusione: non v'è incompatibilità fra un uomo politico e l'arte del suo e di altri popoli, del suo e di altri tempi »³².

Riguardo allo specifico campo teatrale, Mussolini si era già espresso

³⁰ Si pensi, ad esempio, all'Unione radiofonica italiana, all'Unione cinematografica educativa, alla Reale Accademia d'Italia, all'Istituto nazionale fascista di cultura, al Consiglio nazionale delle ricerche, all'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, alla Società Dante Alighieri e altri ancora. Cfr. P. V. Cannistraro, *Burocrazia e politica culturale nello stato fascista: il Ministero della cultura popolare*, in « Storia contemporanea », giugno 1970, pp. 273 ss.; Id., *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma - Bari 1975, pp. 27 ss.

³¹ O. O., vol. XIX, p. 188.

³² Ivi, vol. XX, p. 82.

nel 1924 sottolineandone, al pari di vari enti culturali, la funzione educativa:

Tutti gli istituti d'arte, dal teatro al museo, dalla galleria all'accademia, debbono essere considerati come scuola, come luoghi cioè destinati non solo alla cultura e molto meno alla curiosità, ma preparati per educare il gusto e la sensibilità, per tenere desta la meraviglia, per raffinare le doti piú alte e potenti dell'anima³³.

L'indicazione era stata raccolta in occasione del Congresso di Bologna, convocato per controbattere l'accusa di anticultura mossa al fascismo e per segnare ufficialmente il passaggio dall'iniziale fase « eroica » a quella del costruttivo « raccoglimento »³⁴, da realizzarsi mediante il concorso di tutti gli organismi socio-culturali, compreso il teatro, come testimonia la relazione di Sebastiano Sani: *Restaurazione del teatro italiano in rapporto all'educazione nazionale*. E dal convegno bolognese ebbe origine il noto manifesto degli intellettuali fascisti che vide nomi come Pirandello, Marinetti, Di Giacomo, F. Martini, Niccodemi, Romagnoli ed altri³⁵.

Simili avvenimenti non erano rimasti senza eco nel campo dello spettacolo, suscitando, anzi, un serrato dibattito sulle funzioni assolute dal teatro nella sfera politico-sociale e, soprattutto, sulle conseguenze che un eventuale diretto intervento dello stato avrebbe comportato. Particolarmente significativo fu, ad esempio, il dibattito lanciato da Silvio D'Amico sull'« Idea Nazionale », sul tema *Deve lo Stato promuovere il teatro drammatico e in che forma*³⁶.

Se attori, autori, impresari e intellettuali concordavano nel segnalare la gravità della crisi in cui si dibatteva l'industria teatrale, assai problematica appariva la ricerca di soluzioni idonee a risollevare le sorti di un teatro che non aveva piú — per dirla con D'Amico — « nessun rapporto con la vita spirituale del paese »³⁷.

Fra le diverse proposte avanzate, la piú rilevante e diffusa fu senza dubbio quella che mirava, grazie all'intervento pubblico, alla creazione

³³ Ivi, p. 276.

³⁴ G. Vitali, *Tempus aedificandi*, in PDI, 29 marzo 1925.

³⁵ Cfr. E. R. Papa, *Storia di due manifesti: il fascismo e la cultura italiana*, Milano 1958, *passim*; C. Bo, *L'ideologia del regime*, in *Fascismo e antifascismo (1918-1936) - Lezioni e testimonianze*, Milano 1962, vol. II, pp. 305 ss.; *La seconda giornata*, in PDI, 31 marzo 1925.

³⁶ Cfr. i numeri dell'« Idea Nazionale » dal 31 maggio al 18 giugno 1924.

³⁷ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 14.

di una struttura alternativa al *trust*, realizzando in tal modo un grande teatro nazionale. Nel nuovo clima politico operato dal fascismo molti ritennero giunto il momento propizio per dare vita a un'istituzione pubblica che, sottratta a ogni speculazione commerciale, potesse incoraggiare le esperienze artistiche piú significative, costituendo un punto di riferimento per l'attività teatrale dell'intero paese.

Notevole influenza esercitavano in questo senso le esperienze di altri grandi paesi, tutti dotati di importanti istituzioni statali. Oltre che alla Francia, dove alla celebre Comédie-Française si affiancavano i grandi teatri commerciali dei *boulevards* e i numerosi sperimentali d'avanguardia, si guardava con interesse alla Germania, che poteva vantare una piú articolata organizzazione pubblica di *Stadt-*, *Landes-*, *Staatstheater* ampiamente sovvenzionati rispettivamente da città, regioni e stato e dove i teatri statali delle principali città tracciavano le direttive artistiche. Con grande curiosità erano poi seguite le notizie provenienti dalla Russia sulla rete teatrale nazionalizzata dai sovietici e sulle provvidenze di A. V. Lunačarskij per incrementarne l'attività soprattutto a scopo propagandistico³⁸.

Un primo concreto progetto fu presentato, su invito delle associazioni sindacali di categoria, da Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia nel 1924: esso prevedeva la costituzione di due o tre teatri stabili nelle principali città per porre fine alla tradizione del capocomicato, favorendo la formazione di una nuova categoria di tecnici specialisti e migliorando la preparazione degli attori mediante scuole annesse ai teatri stessi³⁹. Un tale piano — al quale avrebbe dovuto provvedere finanziariamente un organismo statale, l'Ente nazionale del Teatro — era però destinato a non divenire mai operante, anche a causa dell'ostilità di molti membri del sindacato, piú inclini a una politica di sovvenzioni che di gestione diretta⁴⁰.

L'azione piú importante fu intrapresa alla fine del 1926, quando

³⁸ Cfr. ad esempio: G. Rocca, *Teatro bolscevico*, in « Comoedia », 25 novembre 1920; FIM, *Teatro straniero. Russia*, ivi, 5 novembre 1921.

³⁹ L. Chiarelli - U. Fracchia, *Per una radicale riforma del Teatro di Prosa*, in « Il Teatro d'Italia », 9 febbraio 1924; cfr. anche i commenti nei successivi numeri del 2, 9 e 21 marzo 1924.

⁴⁰ 2° Congresso della Corporazione del Teatro, in « L'Argante », 16 maggio 1925; *I nuovi orizzonti del Teatro italiano*, ivi, 21 dicembre 1925; E. Polese, *Il 2° Congresso della Corporazione Naz. del Teatro*, in AD, 9 maggio 1925; E. Della Guardia, *La riunione del Direttorio a Roma*, ivi, 17 aprile 1926.

Mussolini incaricò Luigi Pirandello e Paolo Giordani di stendere un progetto per la realizzazione del Teatro Drammatico Nazionale. Il piano era articolato su tre teatri (rispettivamente a Roma, Milano e Torino) di proprietà statale e con identiche attrezzature, nei quali avrebbe agito un'unica grande compagnia, guidata da un direttore generale coadiuvato da commissioni di esperti per la scelta del repertorio, per la rotazione dei teatri e per i problemi amministrativi. Inoltre erano previste varie agevolazioni, come viaggi gratuiti per il personale, esenzione dal diritto erariale e pensione agli attori dopo dieci anni di attività⁴¹.

Mussolini si interessò attivamente al progetto, stabilendo anche di elevare a quattro le città prescelte, con l'inclusione di Napoli, come riferisce il verbale del Consiglio dei ministri del 7 dicembre 1926:

Il Consiglio dei Ministri ha — sempre su proposta del Capo del Governo — esaminato la possibilità di istituire in Italia il Teatro di Stato con sede a Roma, Milano, Napoli e Torino ed ha dato mandato ai Ministeri della Pubblica Istruzione e delle Finanze di adottare le successive disposizioni opportune⁴².

Nei primi mesi del 1927 l'attesa dell'opinione pubblica fu vivissima e si susseguirono svariate proposte per l'erigendo teatro di stato. Anche F. T. Marinetti volle inviare a Mussolini un suo promemoria, nel quale suggeriva di limitarsi inizialmente a costituire un unico grande stabile a Roma, caratterizzato in primo luogo dalla presenza di giovani attori formati da apposite scuole — con esclusione quindi degli indisciplinati interpreti più celebri — e secondariamente dalla particolare attenzione rivolta ai meccanismi scenotecnici. A tale proposito Marinetti indicava in Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Anton Giulio Bragaglia e Giacomo Balla i maestri in grado di realizzare in Italia una scena originale, economica e tecnicamente superiore ai più rinomati teatri stranieri, punto di partenza per qualunque futura realizzazione: « Un teatro di stato italiano non raggiungerà il suo scopo senza un palcosce-

⁴¹ L. Pirandello - P. Giordani, *Lo Stato e il Teatro*, in AD, 4 dicembre 1926 (testo del progetto); ACS, PCM (1926), f. 3/25, n. 4472, « Teatro di prosa di Stato », Fedele a Mussolini, 10 febbraio 1927; cfr. anche *Richieste premature*, in AD, 4 dicembre 1926; G. Cantini, *Il teatro drammatico di Stato*, in « Comoedia », 20 dicembre 1926; L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre 1915-40*, cit., pp. 79 ss.

⁴² ACS, PCM (1926), f. 3/25, n. 4472, « Teatro di prosa di Stato », verbale del Consiglio dei Ministri in data 7 dicembre 1926; anche PCM a MPI, 10 febbraio 1927. Cfr. inoltre: *Anche a Napoli*, in AD, 11 dicembre 1926.

nico meccanicamente e dinamicamente superiore a tutti i palcoscenici del mondo »⁴³.

Il disegno Pirandello-Giordani, al pari del memoriale di Marinetti, fu attentamente esaminato da Fedele, che si risolse a rispondere a Mussolini nel maggio 1927, allegando il parere del ministro delle Finanze. Questi, considerata la spesa iniziale di acquisto degli stabili e l'onere derivante dalla gestione dei teatri, finiva per concludere:

Il complesso della spesa che lo Stato dovrebbe incontrare per l'attuazione di questo progetto sarebbe, pertanto, ingente e, considerata anche l'attuale, delicatissima situazione del bilancio e le difficoltà che si incontrano per fronteggiare, con i mezzi disponibili, le molteplici occorrenze ingenti e indilazionabili, la Finanza si vede costretta a rifiutare l'assenso al progetto stesso, pure apprezzando l'alto fine che l'ha ispirato.

Confido che l'E. V. convenendo nelle ragioni addotte, vorrà senz'altro rinunciare alla iniziativa della quale trattasi⁴⁴.

Il progetto non fu perciò realizzato e identica sorte subirono le varie proposte elaborate negli anni successivi, anche se, per aggirare in parte l'ostacolo finanziario, queste fecero spesso ricorso al coinvolgimento dei comuni. Fu il caso, a Roma, del piano di Franco Liberati per uno stabile governativo al teatro Argentina; ma il rifiuto del Governatorato e del ministero delle Finanze riguardo all'aspetto economico fu ancora una volta insormontabile⁴⁵.

Un'altra proposta assai interessante fu « Il Teatro di Milano » di Guido Salvini, sia per la modernità di alcune sue indicazioni, sia per lo spirito pragmatico e il preciso studio dell'ambiente sul quale si intendeva operare. Punti salienti per la costituzione di un semistabile comunale erano il rilevante ruolo affidato al *régisseur*, l'ordinamento gerarchico culminante in un direttore generale e un vasto repertorio senza preclusioni, con preferenza per autori italiani e moderni e spettacoli di intrattenimento. Per limitare eventuali resistenze degli ambienti teatrali

⁴³ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.446, « Marinetti », Memoriale per il teatro di Stato; cfr. anche lettera di Fedele a Chiavolini, Roma 16 marzo 1927.

⁴⁴ Ivi, PCM (1926), f. 3/25, n. 4472, « Teatro di prosa di Stato », Fedele a Mussolini, 10 febbraio 1927; cfr. anche ivi, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », MPI all'ambasciatore a Belgrado, n. 3409 del 17 maggio 1927.

⁴⁵ Ivi, PCM (1928-29), f. 3/2.12, n. 8122, « Roma, Istituzione di un Teatro stabile governativo di prosa. Proposta Gr. Uff. Franco Liberati »; *Una voce romana*, in AD, 6 luglio 1929.

si suggeriva di adattare allo scopo un teatro già esistente e di ricercare addirittura la cooperazione e l'interessenza della Suvini Zerboni. Ma soprattutto si desiderava garantire l'esistenza autonoma dell'istituzione attirando un folto pubblico mediante una capillare pubblicità (ad esempio con affissioni nei negozi) e lo strumento degli abbonamenti popolari, che avrebbero riguardato circa la metà dei posti disponibili. I prezzi, assai contenuti, dovevano essere suddivisi in sei fasce progressive (da 45 a 540 lire per stagione): 1) operai (che avrebbero usufruito anche di biglietti-premio); 2) donne (« l'elemento donna va curato al massimo grado giacché il pubblico dei teatri in tutto il mondo è formato per 3/4 dalle donne »); 3) impiegati; 4) piccoli commercianti (classe « che a Milano è estesissima ») e studenti; 5) borghesia benestante; 6) ricchi ⁴⁶.

Il progetto, tuttavia, non ebbe seguito, come pure le iniziative ufficiali promosse dai podestà di Milano De Capitani d'Arzago, Gorla e Visconti di Modrone per realizzare un ente autonomo per il teatro di prosa — sul modello della Scala — dotato di un proprio fondo e in grado di sussidiare una compagnia stabile di complesso, guidata unicamente da criteri artistici, che avrebbe agito in un teatro di proprietà comunale o a turno nei vari teatri cittadini ⁴⁷.

È indubbio che la principale causa alla base della mancata realizzazione di un teatro stabile — o comunale sotto l'egida dello stato — vada ricercata nell'aspetto finanziario: la citata relazione del ministero delle Finanze valutava l'onere della sola gestione iniziale in parecchi milioni e gli stessi criteri di conduzione artistica non potevano lasciare speranze in un pareggio del bilancio, almeno in tempi brevi. Conoscendo le preoccupazioni sulla congiuntura economica nutrite da Mussolini in quel periodo, non può certo meravigliare l'effetto prodotto dal deciso veto opposto dalle Finanze.

Da un punto di vista politico un istituto di prosa statale avrebbe mostrato il fattivo interessamento del regime fascista nei confronti del settore; ma tali sollecitudini erano dettate, è da ritenere, da motivi propagandistici e di prestigio nazionale più che da profonda passione e

⁴⁶ G. Salvini, *Il teatro di Milano*, in « La Fiera letteraria », 4 dicembre 1927 e 11 dicembre 1927. Cfr. anche il numero del 18 dicembre 1927 con le critiche di E. Gordon Craig al carattere burocratico del progetto; F. Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, Roma 1969, p. 110.

⁴⁷ *Problemi d'arte in potenza*, in « Comoedia », 15 luglio - 15 agosto 1929; A. M. (A. Mussolini), *La situazione del Comune e l'avvenire di Milano nelle dichiarazioni del Podestà*, in PDI, 30 gennaio 1930.

reale comprensione dei problemi dell'arte drammatica. Si poteva pertanto pensare di ottenere analoghi risultati adottando soluzioni alternative: ad esempio organizzando spettacolari manifestazioni in grado di polarizzare l'attenzione dell'intero paese; favorendo *tournées* all'estero di rinomate compagnie; o ancora — poco più tardi — creando strutture teatrali mobili per una capillare diffusione di lavori adeguatamente selezionati.

Un teatro poneva anche altri problemi, a cominciare dalla localizzazione: se, considerata l'eterogeneità della situazione italiana storicamente determinatasi, la soluzione di un'unica sede sarebbe apparsa ai più insoddisfacente, la dislocazione di vari teatri nelle principali aree urbane non poteva che moltiplicare le difficoltà tecniche, organizzative ed economiche.

Vi era poi la delicata questione del repertorio: non a caso i differenti progetti presentati non affrontavano direttamente tale aspetto, limitandosi a prestare una generica attenzione ai nuovi autori italiani, consapevoli che la maggioranza delle rappresentazioni era costituita da commedie leggere, per lo più di ispirazione francese, che mal si sarebbero adattate all'istituzione ufficiale della nuova Italia; mentre la tanto auspicata drammaturgia fascista stentava a prendere forma.

Non mancavano poi pressioni contrarie di privati, sia pure con motivazioni differenti: da parte degli industriali del teatro che temevano di essere lesi nei propri interessi economici e preferivano che la situazione restasse immutata; da parte di un gruppo di autori e attori d'avanguardia che paventava, sulla scorta di esperienze estere, la trasformazione di un simile organismo in un'accademia conservatrice e filogovernativa, refrattaria a ogni esperimento realmente innovativo e anti-conformista; e, infine, da parte di consistenti frazioni di opinione pubblica che giudicavano negativo porre a carico della collettività pesanti oneri per un settore che non doveva essere considerato di competenza statale, bensì appannaggio della sola iniziativa privata.

Almeno per il momento, quindi, rimase inappagata la tradizionale aspirazione a un teatro di stato che, a ben vedere, univa a intenti artistici precisi interessi corporativi — per molti una simile istituzione, lungi dall'essere il primo passo verso una radicale riforma della scena italiana, avrebbe costituito piuttosto una prestigiosa ribalta per l'affermazione di autori e attori, al riparo dal concorrenziale repertorio estero, garantita, inoltre, da ampie e continue sovvenzioni.

In realtà, mentre gli ambienti teatrali lamentavano il mancato accoglimento delle loro richieste, il regime fascista, seguendo un'ottica politica e pragmatica, stava approntando nuovi e diversi strumenti di intervento, certo meno appariscenti, ma non meno incisivi, come di lì a poco avrebbero constatato gli stessi protagonisti del mondo teatrale.

CAPITOLO II

IL SINDACALISMO TEATRALE FASCISTA

Nascita del sindacalismo fascista.

Nella prima metà degli anni '20 le organizzazioni sindacali rappresentarono il mezzo principale di elaborazione e attuazione di una prima politica fascista nei confronti del teatro. Lungi dal rispondere a un disegno predeterminato, ciò è imputabile alla concomitanza di svariati fattori, fra cui principalmente l'esistenza di una situazione di conflittualità tra datori e prestatori d'opera.

Le lacerazioni che attraversavano la società italiana all'indomani dello sconvolgimento della prima guerra mondiale avevano toccato anche quel chiuso mondo del teatro che sembrava volersi reggere unicamente su consuetudini e usi radicati, del tutto avulsi dalla realtà circostante. Trascinate dalla battaglia « Lega di miglioramento fra gli Artisti drammatici » di Domenico Gismano (fondata sin dal 1902 per la tutela degli interessi di categoria), le diverse associazioni teatrali, prendendo spunto dal dissidio fra due società orchestrali concorrenti, il 20 settembre 1919 fra la sorpresa di tutti dichiararono — « fatto nuovissimo ed anormale »¹ — il primo sciopero di settore. L'agitazione era originata dal malcontento che serpeggiava tra gli scritturati per le precarie condizioni in cui versavano tradizionalmente (con paghe assai ridotte, prove gratuite, vestiario a loro carico) in un momento in cui tutte le categorie rivendicavano migliorie economiche e nuovi rapporti si andavano definendo tra capitale e lavoro. Gli scioperanti proclamarono subito « la lotta contro

¹ E. Polese, *Ma perché?!!*, in AD, 4 ottobre 1919.

il trust milanese, la lotta contro il famigerato Consorzio teatrale che affama (...) e capocomici e compagnie»² e avanzarono una serie di concrete proposte ai capocomici, inizialmente senza alcun esito. Per cinquantasei giorni tutti i teatri di Milano restarono chiusi, finché i capocomici non aderirono in massima parte alle richieste presentate, fra le quali minimo di paga garantito, indennità per il mese di riposo, riconoscimento dell'ufficio di collocamento e delle associazioni sindacali degli artisti. Galvanizzati dal successo conseguito, i prestatori fondarono a Milano nel gennaio successivo l'unitaria « Confederazione Nazionale fra i lavoratori del Teatro », guidata da Giulio Trevisani e dotata di un suo organo, « Battaglie teatrali », nella quale confluirono tutte le leghe e federazioni preesistenti³.

Forte dei suoi oltre 13.700 iscritti, la Confederazione — ufficialmente apolitica, in realtà vicina alle posizioni socialiste — ottenne ancora affermazioni significative — ad esempio nel 1921 in occasione dei rinnovi contrattuali — ma dovette ben presto avvertire il mutamento di clima politico che si stava verificando nel paese e, in particolare, il diverso atteggiamento ostentato dalle associazioni padronali. L'occasione per una nuova prova di forza, che avrebbe potuto rinsaldare la sua compagine, venne alla Confederazione da un decreto prefettizio che, a causa di una prolungata siccità, disponeva la sospensione delle rappresentazioni teatrali due giorni alla settimana al fine di economizzare energia elettrica. Fallite le trattative con i capocomici, contrari alla retribuzione del riposo forzato trattandosi di cause di forza maggiore, il 6 gennaio 1922 iniziò a Milano uno sciopero a oltranza⁴. Ma la controparte ebbe una reazione risoluta: mentre i capocomici scioglievano le compagnie, la Suvini Zerboni ricusava i suoi teatri alla Confederazione, prospettando l'ipotesi di rappresentazioni con i soli direttori artistici. In

² Ivi.

³ Sulla vicenda cfr.: *Le deliberazioni dei Capocomici*, ivi, 4 ottobre 1919; *La cronaca dello sciopero a Milano*, ivi; *La fine dello sciopero*, ivi, 8 novembre 1919; *Notiziario un poco strano*, ivi, 24 gennaio 1920; *La Costituzione della Confederazione Nazionale fra i Lavoratori del Teatro*, in « L'Argante », 22 gennaio 1920; *21 gennaio 1920*, ivi, 5 febbraio 1920; *Confederazione Nazionale dei Lavoratori del Teatro*, ivi, 17 novembre 1921; *Per un nuovo indirizzo della Lega*, ivi, 29 luglio 1920; *La vittoria confederale*, ivi, 27 maggio 1920.

⁴ *Il Decreto sulle limitazioni dell'energia elettrica e la chiusura dei teatri*, in « L'Argante », 1° gennaio 1922; ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Associazione Proprietari Teatri - Agitazione » e sf. « Associazione dei Capi Comici di Compagnie drammatiche ».

tali frangenti un attivo organizzatore, Gino Calza Bini, dopo aver raccolto alcuni attori in una prima squadra d'azione del teatro, si risolse a fondare un organismo sindacale di ispirazione fascista, la Corporazione nazionale del Teatro, offrendo aiuto e cooperazione ai capocomici. La sera del 28 gennaio al Lirico il completo successo della rappresentazione di *Come le foglie* di Giacosa con tutti i capocomici e sedici attori dissidenti, in un teatro gremito da oltre duemila persone e presidiato da fascisti, sancì la virtuale sconfitta degli scioperanti e il riconoscimento di fatto dell'organizzazione fascista⁵.

Mentre il fronte dello sciopero si sgretolava, ai dirigenti del vecchio sindacato non restava che prendere atto della nuova critica situazione. Come rilevava « L'Argante », organo della Lega Artisti drammatici,

forze estranee alle competizioni economiche sono oggi a disposizione di industriali del teatro e dei capocomici. Promettono grandi cose, lautì compensi, avvenire dignitoso e assicurato, e chiedono in cambio solo di abbandonare la nostra piú che ventennale Associazione⁶.

I progressi della Corporazione nazionale del Teatro erano evidenti: nata ufficialmente al Convegno di Bologna nel gennaio 1922 — quando aveva dato vita, accanto ad altre corporazioni fasciste, alla Confederazione nazionale delle Corporazioni sindacali all'insegna del produttivismo e del rifiuto della lotta di classe nel superiore interesse della nazione — già all'epoca del I congresso della Confederazione capeggiata da Edmondo Rossoni, alcuni mesi dopo, poteva vantare cinquemila iscritti⁷.

Sfruttando la favorevole congiuntura politica, i dirigenti fascisti ritennero quindi giunto il momento per realizzare una fusione con la Confederazione, che tuttavia nella loro ottica finiva per assumere le caratteristiche di un assorbimento unilaterale:

E poiché delle due, la piú forte — oggi come domani — è e sarà la Corporazione Nazionale del Teatro, ne viene di conseguenza logica che — tralasciando qui i particolari tecnici e morali dell'unione — è appunto la Corporazione che dovrà

⁵ Ivi; *Battute di chiusura*, in « L'Argante », 4 marzo 1922; E. Polese, *Una teoria di errori ...*, in AD, 8 febbraio 1922; C. Tamberlani, *Albori del fascismo nel teatro*, in « Scenario », luglio 1939.

⁶ *Lo sciopero di Milano*, in « L'Argante », 2 febbraio 1922; cfr. anche *La parola a Gismano*, ivi.

⁷ Cfr. F. Cordova, *Le origini dei sindacati fascisti*, Roma - Bari 1974, pp. 55 ss. e 96 ss.; R. De Felice, *Mussolini il fascista*, Torino 1968, vol. I, p. 249 n.

segnare la linea direttiva e funzionativa del nuovo organismo unico delle compatte e — insistiamo su questo punto — selezionate forze lavorative del teatro italiano. In definitiva, quindi, e per intenderci: *soltanto sotto le insegne della Corporazione Nazionale del Teatro avrà luogo la fusione*⁸.

Avendo i destinatari di tale proposta rigettato ovviamente una simile impostazione, la situazione divenne tanto critica da provocare l'intervento del questore di Milano che tentò una conciliazione fra le parti verso la metà di ottobre; esso però fallì a causa dell'intransigenza fascista nel respingere le proposte di reciproca autonomia e di un referendum generale fra tutti i lavoratori del teatro e nel minacciare ripetutamente l'occupazione dei locali dei « sovversivi ».

Pochi giorni dopo, grazie agli avvenimenti politici nazionali, la Corporazione fu in grado di realizzare i suoi propositi: scomparso il presidio di Guardie Regie disposto in precedenza dalle autorità, la sera del 31 ottobre invase la sede della Confederazione in pieno centro di Milano, ponendo per bocca del nuovo segretario interinale, Giulio Pighetti, un definitivo ultimatum: « o accettare o andarsene assumendosi la responsabilità delle conseguenze »⁹. I rappresentanti della Confederazione furono perciò costretti, sia pure con riluttanza, a sottoscrivere un concordato che prevedeva il passaggio virtuale dei propri iscritti alla Corporazione fascista, con l'assicurazione che i principali rappresentanti delle varie leghe e federazioni sarebbero rimasti di regola ai loro posti e che il nuovo organismo non avrebbe richiesto tessere di partito, « pur avendo l'obbligo di agire nell'ambito dell'interesse nazionale »¹⁰.

La vicenda sembrava ormai avviata a una rapida definizione, quando sopraggiunse un avvenimento inatteso: la rivolta della base sindacale fascista, che si ribellò a un accordo stipulato senza alcuna consultazione degli iscritti e, soprattutto, non fu disposta a sottostare agli esponenti delle « leghe rosse ». Dopo una serie di concitate riunioni, a fine no-

⁸ *Per amore o per forza?!*, in « L'Argante », 15 ottobre 1922 (cit. da « Tespi », n. 10).

⁹ *Per la storia della nostra Lega*, in « L'Argante », 30 novembre 1922; ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Associazione Proprietari Teatri - Agitazione », questore a prefetto n. 6451, 20 ottobre 1922; per la nomina di Pighetti cfr. *Corporazione Nazionale del Teatro*, in PDI, 21 ottobre 1922.

¹⁰ *Corporazione degli addetti al teatro italiano*, in PDI, 7 novembre 1922 (testo del concordato); cfr. anche le successive disposizioni di Pighetti: *Corporazione Nazionale del Teatro*, ivi, 15 novembre 1922.

vembre intervenne Edmondo Rossoni, che stabilì di sospendere temporaneamente l'affrettata unione, invitando i fascisti « a prepararsi spiritualmente e moralmente alla fusione inevitabile con tutte le forze dei lavoratori del teatro, che verrà soltanto quando ad essa si giungerà con serena e sentita volontà »¹¹.

Per quanto non si potesse parlare di un successo completo, la Corporazione del Teatro fu in grado di presentarsi al suo primo congresso nazionale, tenutosi a Roma a metà dicembre, con un bilancio sostanzialmente positivo del primo anno di attività, sia in termini di adesioni numeriche sia in termini di prospettive future¹². Era ormai chiaro a tutti che l'equilibrio di forze era nettamente mutato in favore dei fascisti e che il monopolio sindacale era un obiettivo prossimo al conseguimento. Le stesse associazioni dei proprietari di teatri e capocomici decisero nel corso dell'anno di aderire ufficialmente all'organizzazione fascista, sia in omaggio ai principi di corporativismo integrale, sia per assicurarsi un maggior controllo sulle attività del movimento sindacale. L'Associazione fra Proprietari ed Esercenti Teatri (APT), fondata nel 1909 e retta da Giuseppe Paradossi, dopo un referendum dall'esito positivo, nel corso del 1924 ratificò la propria adesione. Maggiori contrasti si verificarono in seno all'Associazione Capocomici di prosa che, dopo il consenso manifestato nel 1923, fu sciolta e ricostituita l'anno successivo per sancire formalmente la propria partecipazione a mezzo del segretario Febo Mari¹³.

Su questa via si erano del resto mosse le federazioni di un po' tutte le categorie, finché nel corso dello stesso 1924 l'ultima associazione dissidente, la Lega Artisti drammatici — che ancora nel 1923 si era espressa con un voto ampiamente contrario — si sciolse per confluire nell'Associazione nazionale degli Artisti Drammatici, aderente al sindacato fascista. E benché tale risoluzione fosse stata adottata in maniera unilate-

¹¹ *Assemblea generale della sezione milanese della Corporazione nazionale del teatro*, ivi, 23 novembre 1922; cfr. anche *Confederazione delle Corporazioni Sindacali*, ivi, 2 dicembre 1922.

¹² *Congresso Nazionale della Corporazione del Teatro*, in PDI, 13 dicembre 1922.

¹³ *Assemblea Generale dell'APT*, in AD, 29 novembre 1924; *Capi Comici adesioni*, ivi, 1° novembre 1924; *I Capocomici sono pronti*, ivi, 15 novembre 1924; *L'Associazione italiana Capocomici sciolta*, in PDI, 22 luglio 1924; *Associazione Capocomici di prosa*, ivi, 2 gennaio 1925; *L'Associazione capocomici italiani aderisce alla Corporazione del Teatro*, ivi, 27 gennaio 1925.

rale dal segretario Gismano, gli interessati non mancarono di plaudirvi unanimemente, in occasione del loro primo congresso ¹⁴.

Se l'adesione alla Corporazione della parte padronale, che aveva sostenuto fin dall'inizio il sindacalismo fascista — gli avversari parlavano di « un organismo asservito e sovvenzionato dai Proprietari di Teatri e dall'Associazione Capocomici » ¹⁵ — appare dettata da motivi evidenti, un esame piú attento merita il successo incontrato presso i lavoratori dello spettacolo.

In primo luogo è da considerare l'attrazione esercitata dalla struttura che poteva offrire le migliori garanzie di organizzazione e di sviluppo, richiamandosi direttamente alle forze al potere. E se anche si temeva una possibile parzialità a danno dei prestatori d'opera, era pur vero che alcune inderogabili riforme, ad esempio nel campo previdenziale e del collocamento, sarebbero state di difficile attuazione senza l'avallo governativo. Secondariamente, nessuna delle federazioni di categoria, indipendenti o d'ispirazione socialista, era stata in grado di elaborare una valida strategia alternativa. Anzi, alla prova dei fatti, la stessa Confederazione unitaria non aveva saputo opporre ai soprusi fascisti che un atteggiamento passivo, fatto di proteste verbose e inconcludenti. In queste circostanze, non aderire alla Corporazione avrebbe significato la volontaria rinuncia a un controllo, sia pure ridotto, sulle decisioni prese da un organismo avviato ormai a irregimentare tutte le componenti del mondo teatrale — a questo proposito decisiva fu la partecipazione della Società Italiana degli Autori. Infine esisteva il « ricatto psicologico »,

¹⁴ *Il nostro "Referendum"*, in « L'Argante », 2 aprile 1923; *I risultati del nostro Referendum*, ivi, 9 maggio 1923 (l'esito del referendum fu di 157 voti favorevoli e 515 contrari ad aderire alla Corporazione); *Le dimissioni del Consiglio della Lega*, ivi, 16 marzo 1924; *Relazione del primo congresso della Associazione degli Artisti drammatici*, ivi, 1° dicembre 1924; *Il I Congresso dell'Associazione*, in AD, 15 novembre 1924; *Il Primo Congresso dell'Ass. Naz. degli artisti drammatici*, in PDI, 14 novembre 1924. Da notare come già nell'ottobre 1923, in seguito a divergenze politiche, la Lega di artisti d'operetta avesse fondato, sotto la direzione di Ottorino Fossi, « L'Argante operettistico », che riprendeva il modello informatore della rivista di categoria piú antica (« L'Argante - Bollettino della Lega di miglioramento tra gli artisti drammatici e operettistici », fondato nel settembre 1903 e diretto da V. Vercelloni e D. Gismano) distinguendosi per l'intonazione filofascista. Cfr. O. Fossi, *Doloroso, ma necessario*, in « L'Argante operettistico », 1° ottobre 1923.

¹⁵ *Per amore o per forza?!*, in « L'Argante », 15 ottobre 1922. A causa della dispersione delle carte della Corporazione fascista non è possibile tuttavia pronunciarsi con certezza sulla provenienza dei finanziamenti.

la squalifica morale che colpiva chi si opponeva agli ideali di italianità proclamati dal movimento fascista: la Corporazione ufficialmente non pretendeva tessere ed era intenzionata a organizzare artisti di ogni tendenza politica, esigendo solo « piena incondizionata fedeltà alla causa nazionale, agli obiettivi più degni dell'Italia vittoriosa »¹⁶.

Se il primo e immediato obiettivo della Corporazione era stato quello di affermarsi stabilmente, a danno delle organizzazioni preesistenti, il raggiungimento dell'auspicato monopolio sindacale imponeva ben altri compiti di disciplinamento del complesso organismo teatrale e una più articolata azione programmatica. Particolare rilievo assunse perciò il successivo congresso nazionale drammatico e operettistico, in seguito considerato come una vera e propria costituente, svoltosi il 15 e 16 gennaio 1924 a Milano, dopo che la segreteria generale della Corporazione — provvisoriamente a Roma — era stata ritrasferita, per volontà di Rossoni, nella città lombarda, in quanto sede delle principali industrie e attività teatrali¹⁷.

Contemporaneamente all'inaugurazione del convegno, sul nuovo organo di stampa della Corporazione, il settimanale di politica e cultura « Il Teatro d'Italia » — che aveva sostituito « Tespi », diretto da Gastone Tanzi e attivo sin dalle prime lotte sindacali dell'aprile 1922 — Franco Ciarlantini tracciava in questi termini le direttive da seguire:

La Corporazione Nazionale del Teatro vuol essere un esempio dei più significativi ed efficaci dell'attività sindacale del Fascismo e una prova vittoriosa di più della volontà di rinnovamento che ispira l'Italia sbocciata dalla guerra. Si tratta di chiamare a raccolta tutti gli organizzati che si dedicano al Teatro, di armonizzarne gli interessi e di indirizzare ogni loro sforzo alla realizzazione del miglior programma artistico senza mai dimenticare le necessità politiche e gli obiettivi di sana espansione del Governo Nazionale¹⁸.

¹⁶ *Strappate e pizzicate*, in « Il Teatro d'Italia », 9 febbraio 1924.

¹⁷ *La Corporazione del teatro a Milano*, in « Il Teatro d'Italia », 31 gennaio 1924; sul congresso cfr. *Il Congresso del Teatro drammatico e operettistico*, ivi, 31 gennaio 1924; F. Ciarlantini, *Chiose al Congresso*, ivi, (polemica difesa dell'operato del congresso contro le critiche mosse soprattutto dall'« Avanti », dalla « Giustizia » e dalla « Voce Repubblicana »); ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, lettera di L. Razza; ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Congresso Nazionale drammatico », fonogramma del questore al prefetto n. 172, 16 gennaio 1924. Al congresso non prese parte la sola Lega Artisti drammatici, ancora autonoma: cfr. *Perché non partecipiamo al Congresso dei Drammatici e Operettisti*, in « L'Argente », 15 gennaio 1924.

¹⁸ F. Ciarlantini, *Il programma della Corporazione del Teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 31 gennaio 1924.

Questo significava l'abbandono di ogni spirito anarchico ed egoismo di parte, nell'interesse superiore dell'arte e del paese, grazie all'attività disciplinatrice della Corporazione, che avrebbe avuto mansioni di natura economica, artistica ed educativa, divenendo un « organo specifico del Governo per quanto riguarda la funzione della nostra arte teatrale in Italia e nel mondo »¹⁹.

Questa azione di coordinamento era affidata a una serie di organismi a carattere esecutivo, quali le Commissioni arbitrali e quelle di disciplinamento. Le Commissioni arbitrali, costituite fin dal 1919 all'indomani dello sciopero milanese e presiedute da dirigenti della Società Italiana degli Autori, erano formate da probiviri, scelti pariteticamente fra capocomici e attori, con funzioni di conciliazione per i ripetuti casi di infrazione al contratto tipo²⁰. Analogamente le Commissioni di disciplinamento mediavano i rapporti fra le diverse categorie, soprattutto vertenze fra capocomici e impresari di teatro, e autorizzavano l'esercizio di nuove compagnie, previo accertamento delle condizioni finanziarie e un deposito cauzionale alla SIA²¹. Appositi uffici tecnici operavano poi nei settori della previdenza e del collocamento ed era stato creato anche un organo consultivo e di progettazione legislativa, il Consiglio nazionale del teatro — presieduto da Franco Ciarlantini e composto da personalità come Puccini, Forges Davanzati, Treccani, Margherita Sarfatti, Sem Benelli e Alceo Toni — che avrebbe dovuto essere interpellato dal ministero della Pubblica Istruzione in merito a ogni provvedimento riguardante l'ambito teatrale²².

¹⁹ Ivi.

²⁰ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », lettera di Alessandro Valdo, Roma 14 agosto 1928, pp. 69 ss. Sul contratto-tipo, stipulato dalle parti per un triennio, e sulle resistenze che suscitò, cfr. E. Polese, *A tutti gli artisti drammatici italiani!*, in AD, 4 agosto 1923; *Il contratto di lavoro per gli attori del teatro di prosa*, in PDI, 22 luglio 1923; in particolare sulle polemiche provocate dalla clausola che stabiliva l'inizio dell'anno comico il 1° settembre, anziché il 1° di quaresima — applicata però solo a partire dal 1928 — cfr. *Riforma perniciosa*, in AD, 17 aprile 1926; *Il nuovo anno comico*, ivi, 3 settembre 1927.

²¹ *Riunione del Direttorio della Corporazione Nazionale del Teatro*, ivi, 11 luglio 1925; *X Riunione Commissione per Disciplinamento dell'Arte Drammatica e dell'Operetta*, ivi, 27 dicembre 1924.

²² ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, lettera di L. Razza; *La prima seduta del Consiglio Nazionale del Teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 31 gennaio 1924. Sulla creazione degli uffici tecnici nell'ambito delle corporazioni cfr. F. Cordova, op. cit., p. 164. Per l'elenco completo delle Casse di previdenza e degli Uffici di collocamento delle diverse categorie, cfr. ACS,

Il congresso, pur rilevando i numerosi problemi ancora esistenti, fra cui il riconoscimento ufficiale dei vari organismi tecnici, la riduzione delle tariffe ferroviarie e l'annosa questione del *mediatorato teatrale*, aveva plaudito ai risultati conseguiti e aveva tributato un commosso omaggio a Luigi Razza — succeduto alla breve segreteria di Armando Casalini — ritenendolo il vero artefice dell'inquadramento di tutte le forze del teatro in una struttura che avrebbe saputo resistere alle fasi piú critiche attraversate dal movimento fascista. Nato a Vibo Valentia nel 1892 e proveniente dalle file del sindacalismo corridoniano, Razza si era subito distinto per il suo attivismo, dirigendo « Il Popolo di Trento », primo giornale fascista della regione. Nel 1923 era divenuto segretario generale della Corporazione del Teatro, mantenendo tale posizione fino al 1927, per poi passare ai sindacati agrari. Fatto curioso, candidatosi alle elezioni del 1924, fu l'unico a non essere eletto nella lista-bis in Toscana. Su Razza, che ricopriva anche la carica di vice segretario generale della Confederazione delle Corporazioni fasciste (come erano denominate dal 1923), cosí si sarebbe espresso alcuni anni piú tardi un rapporto di polizia:

Esiste una grande, antica inimicizia tra Razza dell'Agraria e Rossoni. Da molti anni il primo aspira con tutte le forze, e con tutti i mezzi, di essere il Capo dei Sindacati Fascisti. (...) Razza, calabrese, è intelligente e astuto. Possiede al sommo grado l'ambizione dell'arrivismo e la tenacia della gente della sua ... razza. Afferma da sé stesso: — Sono destinato a fare molto cammino nel fascismo! —. È un organizzatore potente di masse²³.

Fu soprattutto per merito suo se nel periodo della crisi Matteotti la Corporazione del Teatro, pur subendo una grave emorragia d'iscritti — si parlò persino di un eventuale distacco dal partito — riuscí a rimanere compatta, soprattutto grazie alle pressioni effettuate sulla SIA e alla minaccia di ritirare il repertorio sociale²⁴.

SPD, CR (1922-43), b. 28, f. « Gran Consiglio », sf. 4 (1926), ins. D (28 giugno 1926 - IV), L. Razza a Mussolini, 23 giugno 1926. Sugli uffici di collocamento in particolare cfr. *I lavori del Direttorio Nazionale della Corporazione del Teatro*, in PDI, 19 giugno 1923.

²³ ACS, SPD, CR (1922-43), f. W/R, « Razza Luigi », appunto della P. S., 18 marzo 1928; cfr. anche appunto 12 gennaio 1928 e appunto 11 maggio 1928; ivi, CO (1922-43), f. 515.683, « Razza »; F. Cordova, op. cit., p. 242.

²⁴ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », rapporto di A. Varaldo, 14 agosto 1928; R. De Felice, *Mussolini il fascista*, cit., vol. II, pp. 669 ss.; F. Cordova, op. cit., pp. 267 ss.

Il convegno, come detto, si era occupato dell'arte drammatica e operettistica. Ma analoghi problemi interessavano il campo lirico, il cui congresso — svoltosi a Roma alcuni mesi prima — aveva votato diversi ordini del giorno richiedenti: 1) creazione di Enti autonomi nelle città principali, estendendo la soprattassa del 2 % sugli spettacoli, fino ad allora riscossa nella sola provincia di Milano a favore della Scala; 2) diritto statale sulle opere cadute in pubblico dominio, da destinare a ulteriori sovvenzioni per il teatro; 3) miglioramento della cultura professionale mediante una riforma delle scuole musicali; 4) esproprio per motivi di pubblica utilità dei palchi privati nei teatri comunali; 5) disciplinamento e tutela delle *tournées* all'estero; 6) soluzione del grave problema del mediatorato ed effettivo funzionamento degli uffici sindacali contro la disoccupazione; 7) riduzioni ferroviarie. Un memoriale con tali proposte fu più tardi illustrato in udienza a Mussolini, sottolineando la funzione pubblica del teatro, « formidabile mezzo educativo all'interno e di propaganda nazionale all'estero » e ottenendo assicurazioni per la realizzazione delle richieste ivi formulate²⁵.

Contrasti tra industriali del teatro e autori.

Si è più volte ricordata la decisiva importanza per il successo della Corporazione del richiamarsi da un lato alle forze al potere, dall'altro alle categorie degli industriali del teatro. Questi ultimi avevano favorito la rapida ascesa del movimento sindacale fascista, con il duplice obiettivo di contrastare lo sviluppo dell'agguerrita Confederazione fra i lavoratori del teatro e di preconstituirsene una posizione di forza nel nuovo organismo. Ciò avrebbe comportato in pratica un controllo sugli stessi organizzatori fascisti e il blocco di qualunque iniziativa diretta a modificare lo *status quo*.

Ad una simile situazione reagirono con fermezza i soli autori teatrali — mentre la protesta degli attori prendeva la forma della sterile opposizione politica della Lega Artisti drammatici. Essi contestavano il ruolo ricoperto dagli industriali nell'ambito della Corporazione, e

²⁵ Per la conferenza del teatro Lirico, in PDI, 2 marzo 1923; *Il grande convegno per il Teatro Lirico all' "Argentina" di Roma*, ivi, 15 marzo 1923; *I voti per il Congresso per il Teatro Lirico*, ivi, 17 marzo 1923; *L'interessamento di S. E. Mussolini per la Corporazione del Teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 15 gennaio 1924; *La giornata del Presidente*, in PDI, 9 dicembre 1923.

in particolare della SIA, e le azioni particolaristiche che in tal modo venivano promosse. Solo grazie a una vivace contestazione degli autori, ad esempio, era stato risolto nel 1923 un contratto stipulato fra la Sitedrama e la Società Re Riccardi (legate alla Suvini Zerboni) da un lato, l'Associazione Capocomici Italiani dall'altro, sul repertorio da inscenare, che avrebbe favorito i soci della Sitedrama a scapito di tutti gli autori non iscritti²⁶. Due anni piú tardi, tuttavia, in occasione del rinnovo del contratto, venne approvata una clausola sostenuta dalla SIA che stabiliva, in caso di mancata rappresentazione di una nuova commedia, la corresponsabilità economica verso l'autore di impresari teatrali e capocomici. Il provvedimento, inteso a frenare la leggerezza di questi ultimi nell'impegnare — e poi rifiutare — opere inedite con grave danno per i giovani scrittori, garantiva in pratica ai proprietari un controllo quasi illimitato sul repertorio della compagnia, mediante la concessione di un benessere allo spettacolo²⁷.

In tali frangenti, quando nel 1925 il governo decise di intervenire per riformare la SIA, divamparono immediatamente le polemiche degli autori che si ritenevano poco rappresentati rispetto agli editori e agli aventi causa e, soprattutto, intendevano ribellarsi all'assoggettamento imposto dal *trust* milanese della Suvini Zerboni. Gli autori — come testimonia un memoriale di Giuseppe Brunati, Enrico Cavacchioli e Alessandro De Stefani — in sostanza contestavano il monopolio teatrale e i favoritismi consentiti ai proprietari; denunciavano la preponderanza di lavori stranieri (65 % delle rappresentazioni) dovuta alle maggiori percentuali incassate sul repertorio estero, e proponevano di calmierare le importazioni e porre in sott'ordine, nell'ambito della SIA, gli esponenti del *trust*²⁸. Alessandro De Stefani, da parte sua, dichiarò al « Torchio »:

Agli Agenti lirici si sostituiscono nel campo della prosa gli importatori, i rappresentanti di autori italiani e i proprietari di teatri: quando si sappia che queste

²⁶ *Alla Società degli Autori*, in PDI, 16 maggio 1923.

²⁷ *Nuovo provvedimento*, in AD, 7 marzo 1925; per le riserve espresse sulla disposizione, che prevedeva la corresponsione alla SIAE di una penale, e per la difesa fattane da Alessandro Varaldo, cfr. *Note e commenti d'Arte drammatica*, in PDI, 24 marzo 1925.

²⁸ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », Memoriale di G. Brunati, E. Cavacchioli, A. De Stefani; riprodotto anche in A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, Roma 1974, pp. 171 ss. Il libro tratta dell'intera vicenda, riproducendo i relativi documenti, cfr. soprattutto pp. 16 ss., 171 ss.

tre categorie si assommano in un'unica persona, si capisce quali siano i pastori, anzi il pastore del teatro drammatico italiano. Non occorre far nomi, perché in qualunque campo dell'attività drammatica si voglia introdursi — attori, autori, capocomici, proprietari di teatro — ci si trova sempre davanti ad una persona sola la quale — com'è perfettamente umano e logico — fa, ha fatto e continuerà a fare i propri interessi²⁹.

La campagna antimonopolio proseguì sulle colonne di vari giornali come il « Corriere del Teatro », « Il Tevere », « L'Impero » e coinvolse numerose personalità, fra cui Pirandello, che accusò Giordani di soffocare la vita delle compagnie « avendo nelle mani il sindacalismo fascista per la devozione illimitata del Razza, godendo di alte quanto cieche protezioni del Partito, e potendo perciò far passare ogni suo atto d'arbitrio sotto il 'visto e approvato' del Partito »³⁰. La controversia fra i due, alimentata — sembra — da un'avversione personale, assunse accenti offensivi con reciproche accuse di diffamazione, affarismo e falsa e strumentale adesione al partito³¹. Al punto che il Giordani, non limitandosi più soltanto a proteste verbali, utilizzò tutta la sua influenza per porre in atto tangibili contromisure nei confronti dei suoi detrattori. Già il 1° gennaio 1926 Alessandro De Stefani scriveva:

Le rappresaglie dell'avvocato sono in piena attuazione: egli dice che nessuno, neanche l'on. Mussolini, lo può smuovere dal suo posto! Giunge perfino a negare la tessera dei teatri al Cavacchioli! — Persiste quotidiano il pericolo che un esasperato qui rompa la testa, un giorno o l'altro, all'avvocato.

Noi contiamo che l'oculatezza del Presidente ed il suo amore per le cose letterarie non ci abbandonino in questo mare di soperchierie³².

Chi più pagò le conseguenze della polemica fu però Luigi Pirandello, ritenuto da Giordani il promotore, o almeno il più pericoloso fautore della campagna contro la sua egemonia. All'autore siciliano, di ritorno da una trionfale *tournee* all'estero, erano state procurate da Giordani rappresentazioni in diverse città di provincia — d'accordo con la Corporazione del Teatro, incaricata della gestione del Teatro e della compagnia pirandelliani — ma in seguito alla polemica gli fu ruscata

²⁹ A. De Stefani, *La battaglia de "Il Torchio" contro il mediatorato*, in « Il Torchio », 19 settembre 1926.

³⁰ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », lettera di L. Pirandello.

³¹ A. C. Alberti, op. cit., pp. 184 ss.

³² ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », lettera di A. De Stefani, Milano 1° gennaio 1926.

la concessione del Teatro Filodrammatici di Milano, sulla quale l'artista faceva affidamento per rifarsi delle perdite finanziarie subite. La situazione fu sbloccata solo da un diretto intervento di Mussolini, che pose fine al dissidio: Giordani rispose all'invito rivoltagli senza troppo entusiasmo, affermando di essere comunque disposto a « ricevere ed ospitare in casa mia — di questo si tratta — il mio piú irricoscente e volgare diffamatore »³³. La vicenda non ebbe momentaneamente seguito; ma la gravità delle preoccupazioni da essa sollevate è ben testimoniata dalla significativa decisione di Mussolini di affidare, alcuni mesi piú tardi, proprio a Pirandello e Giordani il compito di stendere unitariamente il progetto per un teatro di stato — destinato peraltro, come si è visto, a non essere realizzato.

L'invocata azione governativa mirò, in tali frangenti, a placare le controversie, oltre che a emendare la SIA. Si procedette pertanto a sciogliere gli organi direttivi e a nominare una giunta esecutiva con pieni poteri, guidata dal commissario straordinario nominato dal governo, Vincenzo Morello, il quale all'atto dell'insediamento illustrò chiaramente gli obiettivi del suo incarico: « Lo scopo della mia missione è la inserzione della Società Italiana degli Autori nell'ordinamento corporativo che è la base del regime fascista »³⁴.

La fascistizzazione della SIA non esaudì però i voti degli autori, poiché furono riconfermati nelle cariche gli stessi impresari ed editori contro i quali si erano sollevati. Significative anche le istruzioni impartite da Mussolini a Morello in senso contrario alla richiesta degli autori di essere gli unici soci effettivi della SIA, con esclusione delle altre categorie: « La S. V. On. continuerà perciò ad attenersi alle direttive finora seguite, procurando un *modus vivendi* con gli editori, che non ferisca il funzionamento organico della Società degli Autori, come è stato voluto dalla legge »³⁵.

L'anno successivo la denominazione della SIA — trasferita a Roma — fu addirittura mutata in Società Italiana degli Autori ed Editori, con R. D. 3 novembre 1927, n. 2138 e fu approvato un nuovo statuto che

³³ Ivi, P. Giordani a V. Morello, Milano 29 dicembre 1925; cfr. anche memoria di L. Pirandello, Torino 24 dicembre 1925.

³⁴ *L'insediamento dell'Alto Commissario alla Società degli Autori*, in AD, 2 gennaio 1926.

³⁵ *Carattere e funzioni della Società degli Autori*, in AD, 11 dicembre 1926; *Alla Società degli Autori*, ivi, 5 dicembre 1925.

aboliva il sistema elettivo, creando una struttura piú gerarchica e accentrata.

Ai promotori della polemica non rimase che prendere atto dello scacco subito e del perdurare della deplorata situazione, per di piú sotto la copertura ufficiale di un'istituzione fascista. In questo senso si espressero Salvatore Gotta e Gino Rocca in un memoriale a Mussolini: « La Società degli Autori è ancora totalmente nelle mani di coloro contro i quali insorse nel dicembre scorso gran parte dei soci: la nostra attività, il nostro controllo, le promesse riforme non ebbero modo di iniziarsi »; ed analoghe reazioni ebbe Pirandello: « il Giordani, mercé la complicità del signor Razza (connivente il Morello), è riuscito a frustrare i provvedimenti di V. E., cacciando gli autori dalla loro sede naturale »³⁶.

Sembrò che nuove clamorose iniziative dovessero verificarsi nell'agosto-settembre 1926, quando alcuni esponenti della SIA e del nuovo sindacato autori si incontrarono piú volte al Vittoriale con D'Annunzio, che pareva avere appoggiato l'azione contro Giordani. Ma in ottobre la rivista milanese « L'Arte Drammatica », notoriamente vicina agli ambienti della Suvini Zerboni, poteva dare il seguente annuncio:

In questi giorni Gabriele D'Annunzio ha affidato alla Società Italiana del Teatro Drammatico la gestione di tutto il suo repertorio drammatico con la promessa anche di un'opera nuova. Dopo tante polemiche inutili è questa una grande prova di fiducia e di affetto che il grande Poeta à voluto dare al Presidente della « Sitedrama », Paolo Giordani, e al suo nuovo Consigliere Delegato comm. Enrico Raggio³⁷.

L'Ente nazionale del teatro.

L'episodio, che aveva sollevato un grande clamore, aveva in fondo posto in risalto una situazione di fatto nota da tempo; forse piú indicativo è rilevare la condotta, per molti versi tipica, seguita dal regime, consistente nel lasciare immutate le posizioni di forza e i rapporti esistenti, salvo intervenire occasionalmente nel momento in cui venivano

³⁶ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », S. Gotta e G. Rocca a Mussolini, 18 giugno 1926; ivi, lettera di L. Pirandello, s. d.

³⁷ *D'Annunzio e la Sitedrama*, in AD, 23 ottobre 1926. Cfr. anche *Omettiamo la prammatica*, ivi, 21 agosto 1926; *Altra riunione*, ivi, 25 settembre 1926; ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », memoriale di Brunati, Cavacchioli e De Stefani; telegramma di Brunati n. 4825 del 4 dicembre 1925.

oltrepassati determinati limiti — in questo caso, quando la rivalsa di Giordani aveva finito per minacciare finanziariamente Pirandello, figura di grande rilievo propagandistico per il fascismo. Né sarebbe stato questo l'unico caso in cui interessi peculiari avrebbero prevalso su quelli collettivi: anche più emblematico a questo riguardo fu il tentativo della Corporazione di superare la primitiva fase di organizzazione e inquadramento delle categorie teatrali esistenti, per passare a un secondo momento, più costruttivo, di promozione di concrete iniziative culturali, mediante la creazione di un organismo burocratico di diretta emanazione governativa, con funzioni di disciplina e coordinamento dell'intera vita artistica e industriale del teatro.

Già in precedenza, in verità, nell'ottobre 1919 era stata creata con simili intenti una Commissione per le arti musicale e drammatica presso il sottosegretariato per le Antichità e Belle Arti, formata da note personalità del mondo teatrale (come Toscanini, Pizzetti, Praga, Benelli, Talli, Pirandello e D'Amico), ma era rimasta per lo più inoperosa a causa della scarsità di fondi³⁸. Edotti da tale esperienza, gli esponenti sindacali proposero l'istituzione di un organo, non più alle dirette dipendenze di un ministero, denominato « Ente nazionale del teatro », le cui attribuzioni piuttosto vaste e generiche vennero così tracciate dal « Popolo d'Italia »:

Il progetto abbraccia tutte indistintamente le branche dell'attività teatrale, dalla prosa alla lirica, dal varietà al cinematografo.

Pur esulando dall'Ente ogni idea di impresa diretta, esso interverrà con controlli, sovvenzioni, premi, concorsi, ecc., in ogni manifestazione avente per campo il palcoscenico³⁹.

La proposta, alla quale non mancò l'interessamento di Mussolini, fu concretata in uno schema di decreto legge e sembrò avviarsi a rapida definizione nel febbraio 1923, quando il Gran Consiglio, attraverso il

³⁸ Il sottosegretariato per le Antichità e Belle Arti, creato sotto il ministero Nitti con R.D.L. 3 dicembre 1919, n. 1792, fu presieduto da Pompeo Molmenti (fino al maggio 1920), Giovanni Rosadi (fino al febbraio 1922), Giovanni Calò (fino all'agosto 1922) e Luigi Siciliani (fino all'aprile 1923) per essere soppresso per motivi di economia e semplificazione dei servizi con R.D. 29 aprile 1923, n. 953. Cfr. *Il ministro Berenini e i Proprietari di Teatro*, in AD, 29 marzo 1919; *Lo Stato e il teatro nostro*, in « L'Argante », 17 giugno 1920; P. Mazzuccato, *Per la salvezza del Teatro italiano*, in PDI, 10 gennaio 1923; *L'attività del Sottosegretariato per le Belle Arti*, ivi, 9 gennaio 1923.

³⁹ P. Mazzuccato, *L'ulivo nell'Arca del Teatro?*, in PDI, 31 gennaio 1923.

suo Gruppo di competenza artistica, nominò una commissione con Edmondo Rossoni e Gino Calza Bini incaricata di indicare adeguate soluzioni ai problemi del teatro italiano. Ma nonostante le pressioni della stampa specializzata e della stessa Corporazione del Teatro i risultati tardavano a venire ⁴⁰.

La vera difficoltà proveniva dalla questione del finanziamento. Marco Praga aveva suggerito che lo stato ponesse una tassa sulle opere cadute in pubblico dominio — non più soggette quindi ai diritti d'autore — e devolvesse tali proventi a favore dell'Ente nazionale del teatro, che avrebbe così potuto occuparsi anche dell'istituzione di una scuola di recitazione e di un teatro di stato (secondo il progetto Chiarelli-Fracchia). La sua idea incontrò un generale assenso e fu inclusa nel complesso di studi che si stavano approntando per una generale revisione della legge sui diritti d'autore ⁴¹.

Ma quando tale riforma fu attuata, con R. D. L. 7 novembre 1925, n. 1950, due milioni dei previsti introiti ricavati dal canone sul pubblico dominio furono devoluti al ministero dell'Economia Nazionale per l'erogazione di premi d'incoraggiamento di cui il teatro avrebbe beneficiato solo parzialmente.

Questo fatto, oltre a causare una comprensibile insoddisfazione, consigliò un certo ridimensionamento dell'ambizioso disegno dell'Ente nazionale del teatro, che fu convertito nel più realizzabile progetto di una commissione interministeriale.

Il 25 novembre 1925 la presidenza del Consiglio dei ministri comunicò l'accoglimento della proposta, nonché l'emanazione di norme per la designazione dei vari rappresentanti, a cui provvide con sollecitudine il sottosegretario di stato Suardo invitando i ministeri delle Comunicazioni, delle Finanze e dell'Istruzione Pubblica a formare una « Commissione interministeriale per lo studio e la soluzione dei problemi del teatro » ⁴².

⁴⁰ *Per la sistemazione del Teatro*, ivi, 16 febbraio 1923; ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, memoriale di L. Razza; *Per la costituzione dell'Ente Nazionale del Teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 9 febbraio 1924; cfr. lo statuto del progettato ente, ivi, 10 giugno 1924.

⁴¹ G. Bocconi, *Ente Nazionale del teatro e "tassazione sul pubblico dominio"*, in « L'Argante », 30 aprile 1925; *L'Ente Nazionale del teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 11 maggio 1924; *Per la riforma del diritto d'autore*, in AD, 20 giugno 1925.

⁴² ACS, PCM (1925), f. 3/18.3498, appunto di G. Suardo del 20 dicembre

Malgrado l'entusiasmo mostrato ufficialmente, i compiti del nuovo organismo erano assai piú ristretti, limitandosi in pratica a uno studio legislativo, come ammetteva Razza in un'intervista del dicembre successivo:

Ora richiedendo l'intervento e il controllo dello Stato, senza perciò creare un teatro di Stato, a tutti i Ministeri, compreso quello degli Esteri, si sarebbe dovuto ricorrere.

Invece questa Commissione — e consiste in ciò la sua enorme praticità — è una emanazione dei Ministeri stessi cioè è un conglobato di tutte le branche statali preposte e indirizzate ad un unico intento. Sarà compito immediato della Commissione interministeriale quello di studiare e precisare quali provvidenze di natura legislativa son da stabilire perché il teatro in specie e l'arte in generale concorrano all'interesse superiore della Nazione⁴³.

E Razza concludeva sottolineando il carattere asindacale dell'organismo, composto da funzionari governativi e rappresentanti di interessi tecnici e artistici della Corporazione e non da esponenti delle diverse categorie teatrali.

Nei mesi successivi l'attenzione fu naturalmente catalizzata dalle discussioni sull'ordinamento corporativo e non si dedicò soverchio spazio alla progettata commissione. Se ne tornò a parlare solo nell'aprile 1926, ma per annunciarne laconicamente il definitivo naufragio sugli scogli di interessi di parte e della legge Rocco. Razza, in una riunione del Direttorio della Corporazione, spiegò, infatti, come la commissione interministeriale, per la quale era riuscito a ottenere un decreto, fosse stata lasciata cadere a causa dell'annunciato nuovo ordinamento corporativo, destinato a modificare profondamente anche l'assetto teatrale. Ma sotto l'incalzare delle critiche per l'inadeguatezza mostrata dalla Corporazione nell'affrontare simili problemi finì per rilasciare significative ammissioni:

La verità è questa che il Governo non ha preso determinazioni perché alle nostre richieste si sono opposti interessi particolaristici che hanno sabotato la volontà del Governo! Si è cominciato col fare naufragare la Commissione interministeriale che ci era costata tanto studio e tante fatiche⁴⁴.

1925; per il comunicato cfr. *Riunione del Direttorio della Corporaz. Naz. del Teatro*, in AD, 28 novembre 1925.

⁴³ *La parola a Luigi Razza*, ivi, 12 dicembre 1925.

⁴⁴ *Riunione plenaria a Roma del Direttorio della Corporazione*, in «L'Argante», 22 aprile 1926; cfr. inoltre *L'Assemblea del Direttorio Nazionale della Corporazione del Teatro e del Cinematografo*, ivi, 22 maggio 1926.

In tal modo l'opposizione di certi settori privati a iniziative miranti a trasferire allo stato il controllo assoluto dell'attività teatrale si univa ai ritardi e alle lentezze tecnico-burocratiche nel vaglio delle soluzioni proposte e al sostanziale disinteresse delle autorità politiche nei confronti dei problemi artistici.

Sfumava così la speranza di un coinvolgimento diretto dello stato e la creazione di un organo dai poteri necessari per risolvere le complesse questioni teatrali veniva rinviata *sine die*.

La Corporazione di fronte alla legge Rocco.

Come si è detto, i primi mesi del 1925 furono dominati dal dibattito sulla riforma dello stato e sui lavori della Commissione dei Diciotto⁴⁵. La nuova condizione in cui si sarebbe venuta a trovare la Corporazione del Teatro nel caso di un auspicato riconoscimento giuridico sollevava tutta una serie di problemi organizzativi e imponeva una verifica delle condizioni della struttura esistente. A tale scopo fu indetto il secondo congresso nazionale, tenutosi a Milano nei giorni 6-7-8 maggio 1925⁴⁶.

Il congresso mise in evidenza i risultati conseguiti, a cominciare da quelli economici: gli artisti avevano goduto di discreti miglioramenti salariali; i loro diritti erano stati esplicitamente sanciti dal contratto-tipo stipulato per ogni categoria; l'attività assistenziale e, in minor misura, quella del collocamento, avevano fatto notevoli progressi. Assai soddisfacente era poi da considerare il funzionamento delle commissioni

⁴⁵ *La questione sindacale davanti la Commissione dei Diciotto*, in PDI, 16 aprile 1925. Degno di nota è che la Commissione dei Soloni si occupò anche dei problemi del mondo dello spettacolo e dell'arte, proponendo, fra l'altro, l'istituzione di una Camera delle Arti sul modello delle già esistenti Camere di Commercio; cfr. anche la relazione di F. Ciarlantini in *2° Congresso della Corporazione del Teatro*, in « L'Argante », 16 maggio 1925.

⁴⁶ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Corporazione Nazionale del Teatro », fonogramma del questore al prefetto, n. 3237 del 6 maggio 1925; *Il Consiglio nazionale per il Congresso della Corporazione del Teatro*, in PDI, 4 aprile 1925. Il congresso nazionale, fissato già per il febbraio, era stato rinviato una prima volta per permettere i convegni preparatori delle varie categorie, e una seconda volta — anche dopo l'accettazione della presidenza onoraria del ministro Fedele — in attesa delle eventuali deliberazioni del Gran Consiglio sul problema sindacale; cfr. *Corporazione Nazionale del Teatro*, ivi, 15 luglio 1924; *Il rinvio del Congresso nazionale*, ivi, 8 aprile 1925.

arbitrali e di disciplinamento che, pur attendendo ancora un riconoscimento ufficiale, avevano egregiamente svolto una mole considerevole di lavoro grazie alla presenza delle parti interessate, poiché, come ricordò Alessandro Varaldo, che le presiedette a lungo: « quando si trattano le questioni viso contro viso non è possibile ammettere e sostenere questioni di mala fede »⁴⁷. Inoltre le varie iniziative intraprese dalla Corporazione, anche se con esito sfortunato, avevano contribuito a richiamare l'attenzione generale sui problemi del teatro, presentandolo in una luce in gran parte inconsueta, cioè come un fattore politico di rilevanza nazionale, oltre che una significativa attività economica.

Ma si andava fieri soprattutto di avere realizzato — caso quasi unico nel panorama sindacale fascista — la corporazione integrale con l'intervento di tutte le categorie, tanto da permettere a Luigi Razza di esordire orgogliosamente affermando che la Corporazione del Teatro non aveva bisogno di chiedere allo stato il monopolio sindacale, avendolo già realizzato con le proprie forze⁴⁸.

La Corporazione annoverava 18 sindacati e associazioni aderenti, per un totale di circa 22.000 iscritti; contava 56 Corporazioni provinciali, 9 Delegazioni di zona regionale, nonché la Federazione nazionale dei Teatri comunali, condominali e accademici⁴⁹.

Tale imponente sforzo organizzativo era già stato riconosciuto ed

⁴⁷ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », rapporto di A. Varaldo, Roma 14 agosto 1928, p. 70. Sui risultati delle attività sindacali cfr. anche ivi, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, memoriale di L. Razza, 22 maggio 1926.

⁴⁸ 2° Congresso della Corporazione del Teatro, in « L'Argante », 16 maggio 1925.

⁴⁹ Facevano capo alla Corporazione le seguenti associazioni: Società it. autori (3000 iscritti); Associazione proprietari esercenti teatri (120); Sindacato italiano fra artisti lirici (19); Ass. naz. artisti drammatici (956); Sindacato naz. artisti d'opere (1123); Sind. naz. orchestrale fascista (8960); Sind. naz. corale fascista (2068); Ass. capocomici di prosa (43); Sind. capocomici operetta (21); Sind. naz. artisti di varietà (442); Sind. naz. Tercicore (460); Sind. naz. bandisti (1230); Sind. naz. personale di teatro (2740); Sind. naz. fornitori di teatro (26); Sind. naz. costruttori noleggiatori strumenti musicali (35); Sind. naz. spettacoli viaggianti (72); Sind. naz. proprietari di varietà (32 - aderisce all'Ass. proprietari di teatri). Cfr. ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, memoriale di L. Razza. La Federazione dei teatri comunali era stata costituita poco prima con « iscopo principale il progresso dell'arte italiana e la tutela dei Teatri federati »; cfr. *Costituzione della Federazione dei teatri sociali comunali*, in PDI, 7 aprile 1925.

elogiato da Edmondo Rossoni che, parlando al Consiglio nazionale delle Corporazioni, si era così espresso:

L'unica corporazione che, accanto a quella dell'Agricoltura, è riuscita ad attuare il sindacalismo integrale, è la Corporazione del Teatro la quale, oltre a rappresentare interamente l'intelligenza, la cultura, e l'industria, ha nei suoi quadri i tecnici e i lavoratori.

Essa, pur avendo bisogno di precisare ancora i rapporti fra i sindacati dei datori di lavoro, è la sola che abbia sperimentate gestioni dirette⁵⁰.

Ma accanto a tali elementi positivi sussistevano problemi così gravi da condizionare pesantemente l'intera attività e il successo delle iniziative sindacali.

In primo luogo esisteva il dissidio — segnalato da Rossoni — fra esercenti teatrali e capocomici, riguardante la questione delle rispettive percentuali sugli incassi: nonostante un intervento governativo che aveva fissato nel contratto-tipo il minimo della percentuale dovuta alle compagnie nella misura del 50 %, le polemiche non erano mai cessate, poiché le condizioni imposte ai capocomici erano ritenute troppo gravose⁵¹.

Problema assai più importante e ricco di implicazioni anche teoriche era costituito dai rapporti fra datori e prestatori d'opera. Com'è noto, la concezione del sindacalismo integrale, ritenendo superata la lotta di classe, mirava ad armonizzare le diverse esigenze in nome del superiore interesse della nazione, sottoponendo entrambe le categorie a una identica « disciplina fascista » del lavoro. Le principali difficoltà ovviamente si presentavano, più che nella fase produttiva, nel momento della distribuzione della ricchezza, quando l'azione mediatrice dello stato avrebbe dovuto impedire ogni illegale sopraffazione di un fattore produttivo sull'altro. Ma lo stato, per motivi certo più politici che tecnici, non adempì a tale funzione e nel confronto diretto la parte contrattualmente più debole, il lavoro, finì per essere penalizzata. Questo, a prescindere dalle considerazioni di natura politica per cui il fascismo favorì tendenzialmente la parte padronale, nella logica del compromesso con le

⁵⁰ *L'elogio alla Corporazione del Teatro*, in « Il Teatro d'Italia », 30 maggio 1924.

⁵¹ Sull'intervento ufficiale del governo nelle persone di Luigi Siciliani e Giacomo Acerbo, che destò a suo tempo molto scalpore per essere stato il primo nel suo genere, cfr. *Una questione finita*, in AD, 10 febbraio 1923; *La crisi del teatro. L'accordo fra proprietari e capocomici*, in PDI, 11 febbraio 1923; *La vertenza tra proprietari di teatri e capicomici risolta*, ivi, 15 febbraio 1923.

forze esistenti mediante il quale era giunto al potere; e senza considerare come, nel caso specifico della Corporazione del Teatro, gli esponenti dei datori di lavoro ricoprirono posizioni di assoluta preminenza.

Tale situazione generava un clima di sfiducia fra i prestatori e una conseguente loro riluttanza nel denunciare al sindacato gli abusi subiti, così commentata da Razza: « Questa diffidenza dei comici a ricorrere alla propria organizzazione per difendere i propri interessi viene da un preconcepto iniziale: il credere cioè che la Corporazione, la quale accoglie e datori di lavoro e prestatori d'opera, debba propendere in vantaggio dei primi piuttosto che dei secondi »⁵². Preconcepto, si è visto, con un certo fondamento di verità.

Altri gravi ostacoli al buon funzionamento della Corporazione erano la scarsa autonomia e, soprattutto, la costante interferenza del governo e del partito nelle sue questioni interne — spesso dietro sollecitazioni di parte — come sottolineava un memoriale al Gran Consiglio:

Essendo il Teatro elemento di attrazione ed essendo calcolato non come indispensabile troviamo una continua ingerenza locale di elementi estranei all'organizzazione che vantando forti appoggi riescono ad intralciare e le sanzioni e le deliberazioni dei Sindacati. Avviene sovente anche che si scavalchi la Corporazione per arrivare agli esponenti politici e di Governo ai quali si fa vedere l'interesse particolare come generale e si fa confondere l'interesse commerciale con quello disciplinare e sindacale⁵³.

Nello stesso memoriale si facevano voti affinché i sindacati fossero tenuti all'osservanza delle sole ordinanze emanate dai loro organismi centrali e dalla Corporazione, auspicando l'approvazione da parte degli apparati sindacali di qualunque iniziativa concernente il campo teatrale⁵⁴.

Infine non poche difficoltà erano state causate dalla rapida immisione di numerose categorie e dall'appesantimento burocratico che ne era derivato: in poco tempo gli iscritti erano più che quadruplicati e la preoccupazione di assorbire tutti gli addetti al teatro per realizzare un

⁵² *Il primo Congresso dell'Ass. Nazionale degli artisti drammatici*, ivi, 14 novembre 1924.

⁵³ ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, memoriale di L. Razza.

⁵⁴ Ivi. In merito ai rapporti con il partito fascista è da ricordare come l'autonomia corporativa fosse stata ulteriormente limitata dal Gran Consiglio nella seduta del 25 maggio 1925 — dopo l'episodio dello sciopero dei metallurgici lombardi — istituendo un maggior controllo sulle agitazioni della base e coinvolgendo il PNF nella nomina dei dirigenti sindacali. Cfr. F. Cordova, op. cit., pp. 396 ss.

totale monopolio aveva fatto sí che restassero lettera morta i voti precedentemente espressi in un congresso

di procedere a quelle rigide ed eventuali selezioni nel campo teatrale che si rendano necessarie allo scopo di eliminare quanti non offrono le necessarie garanzie morali, tecniche e finanziarie per la riuscita delle intraprese teatrali e quanti non dispongono di facoltà artistiche e requisiti morali per l'esercizio individuale dell'arte e del teatro⁵⁵.

Nei mesi successivi la Corporazione si dedicò a rafforzare e migliorare la propria struttura organizzativa in vista degli imminenti provvedimenti legislativi, in merito ai quali Razza ostentava la massima fiducia, certo che la sua Corporazione di fronte alla legge Rocco

sarà la piú preparata, sarà la piú pronta nel senso che fu la sola e la prima corporazione che nata accanto al Partito, sin dal suo sorgere abbia avuto uno schietto e preciso carattere integrale. Essa non è un organismo di categoria, bensí un organo volontario delle diverse categorie; non esprime la difesa di interessi singoli e collettivi, ma disciplina la stessa vita del teatro⁵⁶.

Prima e importante innovazione fu l'allargamento al settore cinematografico, da tempo richiesto in considerazione dell'affinità fra i due campi, con la nuova denominazione di Corporazione del Teatro e del Cinematografo. Tale modifica, che rispondeva all'esigenza di aumentare il peso specifico dell'organizzazione, provocò una notevole espansione numerica, essendo passati da diciotto a trentaquattro i sindacati organizzati nelle sue file⁵⁷.

⁵⁵ ACS, SPD, CR (1922-43), b. 27, f. « Gran Consiglio », sf. 3 (1925), ins. B, memoriale di L. Razza. Su questo problema ritornò l'anno successivo G. Forzano, affermando che il principale difetto della Corporazione era stato proprio il non aver funzionato da « filtro », e aver accolto tutti, senza riguardo alle attitudini e alla preparazione, aggravando cosí il problema della disoccupazione artistica: cfr. G. Forzano, *Gli artisti e la Corporazione del teatro*, in « Corriere della Sera », 7 giugno 1927. Per una polemica difesa della Corporazione a queste accuse: *Critiche fuori posto*, in « L'Argante », 30 giugno 1927; *Teatro e sindacalismo*, ivi, 16 luglio 1927. Sulle difficoltà di funzionamento tecnico cfr. ad esempio le dichiarazioni del segretario amministrativo Ugo Crosetto in *Riunione del Direttorio della Corporazione Nazionale del Teatro*, in PDI, 12 agosto 1925.

⁵⁶ *La parola a Luigi Razza*, in AD, 12 dicembre 1925; cfr. anche: *Riunione del Direttorio della Corporazione Naz. del Teatro*, ivi, 28 novembre 1925; *I nuovi orizzonti del Teatro italiano*, in « L'Argante », 21 dicembre 1925.

⁵⁷ *Direttorio della Corporazione Nazionale del Teatro e del Cinematografo*, in AD, 2 gennaio 1926. Come già per il teatro, anche in campo cinematografico furono compresi sia datori sia prestatori. Cfr. l'elenco completo dei sindacati della

Si decise quindi di compiere il primo passo verso un'applicazione esemplare del concetto di sindacalismo fascista, realizzando la fusione in un unico organismo di attori e capocomici di prosa. Razza, promotore dell'iniziativa, spiegò ai perplessi intervenuti che gli interessi delle due parti erano solo in apparenza contrastanti, ma in realtà artisticamente e moralmente congiunti, e salutò il provvedimento come la prova tangibile del nuovo spirito di solidarietà che affratellava categorie prima divise da gretti interessi⁵⁸.

Meno di due mesi piú tardi diveniva operante la legge Rocco, concepita con la finalità di sottoporre in modo permanente le organizzazioni sindacali al controllo statale e di spezzarne ogni residua volontà autonomistica. La nota legge 3 aprile 1926, n. 563 — con le relative norme di attuazione di cui al R. D. 1° luglio 1926, n. 1130 — istituiva il monopolio sindacale fascista mediante il riconoscimento giuridico dei sindacati che rispondevano a requisiti di buona condotta nazionale, ai quali era assegnata la rappresentanza legale di tutti i lavoratori; stabiliva stretti controlli governativi sul loro funzionamento e sui dirigenti, nominati con decreti governativi o ministeriali; sanciva l'obbligatorietà dei contratti collettivi di lavoro; vietava l'autodifesa di classe — sciopero e serrata — creando la magistratura del lavoro per eventuali controversie; inoltre, nella versione definitiva emendata dalla Commissione della Camera, non prevedeva associazioni miste di datori e prestatori d'opera, ma rappresentanze ben distinte, coordinate da superiori organi dell'amministrazione statale con gerarchia comune, le Corporazioni.

Le nuove disposizioni scatenarono subito una ridda di polemiche sul riconoscimento giuridico e sulle effettive garanzie di funzionamento che poteva fornire la Corporazione.

Ciò che piú preoccupava i dirigenti sindacali era la ventilata ipotesi, ogni giorno piú consistente, che la Corporazione non fosse ricono-

nuova Corporazione in ACS, SPD, CR (1922-43), b. 28, f. « Gran Consiglio », s. 4 (1926), ins. D (28 giugno 1926 - IV), memoriale di L. Razza, Roma 22 maggio 1926.

⁵⁸ *La costituzione del Sindacato Fascista dei Capocomici e Attori del Teatro di Prosa*, in « L'Argante », 1° febbraio 1926; *Il trionfo del nuovo Sindacato*, ivi, 16 febbraio 1926 (dove però si avanzano dubbi sulla funzionalità del nuovo sindacato misto); *Circolare a Capocomici ed Artisti*, in AD, 6 febbraio 1926; *I miracoli di Razza*, ivi, 27 febbraio 1926. A questo primo provvedimento ne sarebbero dovuti seguire di analoghi in campo lirico (fusione fra attori, direttori artistici e impresari) e operettistico (attori e capocomici). Cfr. *Riunione plenaria a Roma del Direttorio della Corporazione*, in « L'Argante », 22 aprile 1926.

3 E. SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*.

sciuta e che l'attività teatrale, al pari di una produzione industriale regolata da un rapporto di lavoro subordinato, fosse considerata alla stregua di una qualunque impresa produttiva:

Dobbiamo far comprendere agli autori e applicatori della Legge e del Regolamento che l'industria del Teatro e del Cinematografo non può diventare molecola infinitesimale delle associazioni delle grandi Industrie, e che non sarebbero comunque mai in grado di riconoscere l'alto valore, soprattutto etico e artistico della grande categoria del Teatro e dello Spettacolo⁵⁹.

Ma con il passare del tempo la probabilità di un riconoscimento si riduceva sempre più, tanto che ancora Razza arrivava ad ammettere:

Ho l'impressione che Legge e Regolamento invece di unire tendano a dividere. Ma noi, unici creatori di un pacifico stato di cose che annienta la lotta di classe, dobbiamo dividerci in omaggio alla disciplina, rinunciando ad una conquista che ci sembra ed è certamente il fondamento più saldo del programma fascista?⁶⁰

Le categoriche disposizioni dell'articolo 3 della legge Rocco sulla netta separazione delle rappresentanze sindacali non lasciarono vie d'uscita: in giugno si dovette, infine, procedere alla creazione di tre distinte federazioni, rispettivamente degli industriali, dei prestatori d'opera e degli autori di teatro e di cinema.

La Federazione italiana fascista degli industriali del teatro e del cinematografo fu istituita in un congresso tenuto a Roma il 15-16 giugno; comprendeva proprietari ed esercenti, editori, capocomici e impresari; era presieduta da Luigi Razza, con Giovanni Bissi alla segreteria. Il 21 si era riunito il convegno costituente la Federazione nazionale fascista dei prestatori d'opera del teatro e del cinematografo, formata da artisti e personale tecnico, con presidente Luigi Razza e Claudio Foschi segretario. Pochi giorni dopo un terzo congresso dava vita alla Federazione italiana fascista degli autori del teatro e del cinematografo, che raggruppava autori e compositori, guidata ancora da Razza, coadiuvato da Luigi Chiarelli. Tutti e tre i convegni fecero voti affinché l'inquadramento del mondo teatrale restasse unitario, ribadendo tale posizione anche direttamente a Mussolini e Turati⁶¹.

⁵⁹ E. Della Guardia, *Riunione del Direttorio della Corporazione*, in AD, 29 maggio 1926.

⁶⁰ *L'Assemblea del Direttorio Nazionale della Corporazione del Teatro e del Cinematografo*, in « L'Argante », 1° giugno 1926.

⁶¹ ACS, SPD, CR (1922-43), b. 28, f. « Gran Consiglio », sf. 4 (1926), ins. D.

Sfumata decisamente la possibilità del riconoscimento dell'originaria Corporazione — dato che i previsti organi superiori di collegamento furono momentaneamente lasciati cadere da Rossoni, preoccupato di mantenere l'unità, organizzando i vari sindacati dei lavoratori in un unico organismo — si sperava, almeno, di riuscire a mantenere compatta la compagine teatrale mediante una Confederazione del Teatro e del Cinematografo, composta dalle tre nuove associazioni. In un memoriale di fine giugno a Mussolini, Razza affermava che l'unità e l'indipendenza erano esigenze connaturate all'attività dello spettacolo, governato da norme e consuetudini particolari. Chiedeva perciò la costituzione della detta Confederazione, organizzata sul modello di quella dell'Artigianato, dal momento che i capocomici erano chiamati spesso a svolgere contemporaneamente funzioni di direttori artistici ed esecutori, e avrebbero quindi dovuto essere inquadrati in organismi diversi⁶².

Ma tale richiesta era, come si è visto, in contraddizione con la legge Rocco e non fu ritenuto necessario comprendere fra le tredici Confederazioni riconosciute, quella del Teatro. I datori entrarono così a far parte della Confederazione dell'Industria, mentre le categorie degli autori e prestatori venivano aggregate all'organizzazione di Rossoni, costituendo formalmente una sorta di ristretta Federazione del Teatro, con nuova sede a Roma e non più a Milano — come prescrivevano le ultime disposizioni per tutte le sedi sindacali⁶³. Il mancato riconoscimento di un organismo specifico per il teatro e la conseguente immissione dei suoi addetti nel settore industriale sollevarono naturalmente innumerevoli critiche verso l'operato delle autorità e dei dirigenti sindacali. Fra questi ultimi non mancò chi si difese tentando di addossare la responsabilità dell'insuccesso, come di consueto, a gruppi di pressione privati (« Ciò non si è voluto forse, non dal Ministero delle Corporazioni, ma da chi vuol difendere interessi personali più che di catego-

(28 giugno 1926 - IV), L. Razza a Mussolini, 23 giugno 1926; *Razza suona a raccolta*, in AD, 12 giugno 1926; *La Costituzione della Federazione del Teatro e del Cinematografo*, ivi, 19 giugno 1926; *Il Congresso dei Prestatori d'opera*, ivi, 26 giugno 1926; *Congresso degli Autori*, ivi, 26 giugno 1926; *I tre Congressi*, in « L'Argante », 1° luglio 1926.

⁶² ACS, SPD, CR (1922-43), b. 28, f. « Gran Consiglio », sf. 4 (1926), ins. D (28 giugno 1926 - IV), L. Razza a Mussolini, 23 giugno 1926.

⁶³ E. Polese, *La situazione attuale*, in AD, 17 luglio 1926; sulla costituenda Federazione del Teatro cfr. *Luigi Razza à risposto*, in AD, 24 luglio 1926.

ria »)⁶⁴. In realtà, se è comprensibile come gli industriali del teatro avessero volentieri optato per la nuova sistemazione — che indirettamente garantiva loro una maggiore forza contrattuale, immettendoli in un'organizzazione dal crescente peso politico ed economico — la motivazione alla base di tale scelta va probabilmente riportata soprattutto a considerazioni a livello ministeriale e governativo sulla relativa modestia numerica e finanziaria del settore, almeno a confronto delle grandi partizioni nelle quali si intendeva suddividere l'economia nazionale. In ogni caso, era chiaro a tutti che con il 1926 si era chiusa una prima fase dell'intervento fascista nel campo dello spettacolo, caratterizzata dall'inserimento delle diverse componenti dell'industria teatrale nell'ambito delle strutture sindacali.

Gli esiti di questa attività organizzativa erano stati alterni: se la Corporazione aveva conseguito discreti risultati nel campo economico-assistenziale e nella mediazione dei rapporti fra le categorie, non era però riuscita a concretare la seconda parte del suo programma, e cioè la realizzazione di proposte a carattere artistico ed educativo. Tale insuccesso va attribuito, oltre che all'azione frenante di interessi particolari e alla pesante struttura burocratica, anche alla limitata collaborazione delle autorità governative, che non avevano elaborato alcun programma di politica culturale, né avevano compiutamente comprese le potenzialità propagandistiche del settore. Per esse, tuttavia, le Corporazioni, compresa quella del Teatro, avevano sostanzialmente adempiuto al compito strumentale loro assegnato: eliminare in campo sindacale le organizzazioni di diversa ispirazione — parallelamente all'azione svolta in campo politico — e irregimentare le forze del lavoro in organismi facilmente manovrabili, in particolare dopo l'attuazione della legge Rocco. Inoltre, le vicende trascorse avevano dimostrato con cruda evidenza l'illusorietà di un'autonoma vita teatrale al di sopra dei contemporanei drammatici eventi. L'immagine di maniera che dipingeva il teatro come una grande famiglia, in cui tutti, dagli attori ai mecenati, erano chiamati a collaborare con abnegazione a un'alta missione artistica ed educativa, sfumava di fronte alla realtà di un teatro ormai industrializzato e scosso dai medesimi conflitti che attraversavano ogni altro settore produttivo.

La conseguenza più ricca di implicazioni per il futuro era che non

⁶⁴ *Inquadramento e riconoscimento giuridico delle forze del Teatro*, in « L'Argante », 16 agosto 1926. Sul malcontento serpeggiante cfr. E. Polese, *La situazione attuale*, in AD, 17 luglio 1926; *Dopo i tre Congressi*, ivi, 16 luglio 1926.

sarebbe stato possibile ignorare come interlocutore il nuovo regime, la cui presenza si sarebbe anzi fatta sentire in misura sempre crescente. E se nei primi anni '20 l'azione fascista si era concentrata soprattutto in campo sindacale, sfruttando una situazione favorevole, nel periodo successivo si sarebbe maggiormente articolata, interessando ogni aspetto della vita teatrale e inaugurando un periodo nuovo, meno « spontaneistico » e piú caratterizzato dal ricorso a strumenti burocratici e repressivi.

CAPITOLO III

TEATRO E CORPORATIVISMO

Il nuovo assetto dei sindacati teatrali.

L'anno 1927 segnò per il fascismo una svolta fondamentale: la fine della lotta per il consolidamento al potere e l'inizio del regime vero e proprio. Sconfitta definitivamente l'opposizione politica e gettate le basi di un nuovo ordinamento grazie a una serie di drastici provvedimenti, le leggi « fascistissime », diveniva assolutamente prioritaria una positiva delineazione del programma futuro. Per quanto numerosi e indilazionabili fossero ancora i problemi da affrontare, i discorsi ufficiali e la stampa iniziarono così a occuparsi con crescente assiduità delle questioni inerenti l'ordinamento corporativo, che doveva costituire l'originale soluzione fascista in campo socio-economico.

Nella sfera artistica tale concezione comportava la fine dell'artista sradicato e *bohèmien*, fedele a una sua etica particolare, mediante l'inserimento in organismi sindacali che avrebbero garantito la fattiva cooperazione dell'arte e della cultura al superiore interesse nazionale. In tal modo lo stato, oltre a svolgere una pressante azione disciplinatrice, si arrogava il diritto di vigilare sulla condotta politica e morale degli stessi artisti, facendo dipendere ogni opportunità lavorativa da apparati burocratici in grado di operare una rigida selezione, emarginando gli elementi indesiderati.

Nel settore teatrale, tuttavia, il riconoscimento giuridico delle associazioni lavorative, prima base concreta del nuovo assetto corporativo, aveva comportato effetti assai negativi, determinando, come si è visto, l'abolizione dell'autonoma Corporazione del Teatro. La Con-

federazione nazionale dei sindacati fascisti aveva inquadrato, infatti, nella Federazione degli intellettuali gli autori e i musicisti, e nella Federazione dell'industria ben undici sindacati, fra cui i capocomici non impresari, gli artisti e il personale tecnico¹. I datori di lavoro avevano aderito, invece, alla Federazione nazionale fascista delle industrie del teatro, cinematografo e affini — costituitasi già verso la fine del 1926 e facente capo alla Confederazione nazionale dell'industria italiana — i cui fini statutari erano di tutelare e favorire lo sviluppo dell'attività in armonia con i fini nazionali; risolvere i relativi problemi sindacali e sociali; promuovere la collaborazione fra gli aderenti e curare « l'educazione tecnica, morale e nazionale dei soci ». Formata da sette gruppi nazionali — elevati nel 1929 a dieci — comprendenti tutti gli impresari, i produttori e gli editori, sia di teatro sia di cinematografo, essa era presieduta da Gino Pierantoni, con Nicola De Pirro alla segreteria generale².

Nello stabilire un simile ordinamento si era agito in base alla considerazione che la natura artistica delle prestazioni lavorative non potesse alterare sostanzialmente il carattere industriale delle imprese di spettacolo, dando esca in tal modo a una serie infinita di polemiche. Si era iniziato a discutere sulla stessa natura industriale o commerciale del teatro, al punto che la Federazione dei commercianti si era mossa

¹ Gli undici sindacati della Federazione dell'industria (riconosciuta al pari di quella degli intellettuali con R.D. 7 aprile 1927, n. 651) erano i seguenti: impiegati e tecnici della scena; capocomici (esclusi i proprietari e gli impresari di compagnie); artisti lirici; artisti di operette; artisti drammatici; artisti di varietà; corali; orchestrali e bandisti; Tersicore; spettacoli viaggianti; personale teatro e cinema. Cfr. anche *Il discorso dell'on. Edmondo Rossoni ai Segretari dei Sindacati Nazionali*, in « L'Argante », 1° settembre 1927.

² La Federazione nazionale fascista industrie del teatro, cinematografo e affini venne riconosciuta con R.D. 21 giugno 1928, n. 1611 (la citazione è tratta dall'art. 4). I sette gruppi nazionali furono portati a dieci con R.D. 17 gennaio 1929, n. 104, ed esattamente: esercenti teatri; esercenti cinematografi; imprese di prosa (capocomici); imprese liriche; imprese di operette, varietà e riviste; produttori cinematografici e case di stampa; noleggiatori e commercianti cinematografici; industrie affini al teatro e al cinema (attrezzisti, scenografi, sartorie, ecc.); editori di musica e di teatro; industrie radiofoniche e applicazioni musicali. Gino Pierantoni fu nominato presidente con R.D. 18 marzo 1928 e Nicola De Pirro segretario con D.M. 11 maggio 1928. Cfr. anche *La Federazione Nazionale del Teatro*, in AD, 30 ottobre 1926; *L'inquadramento dell'industria del teatro*, in PDI, 18 marzo 1927; ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3° div., b. 136, f. « Varie ». Conf. gen. fascista dell'industria italiana al MPI, 31 dicembre 1926; *Della Federazione N.F. Industria Teatro*, in AD, 15 dicembre 1928.

per incorporare diverse categorie del settore nella propria compagine — operazione in parte riuscita, limitatamente ad alcune categorie cinematografiche, ma soltanto per breve tempo³. Questione assai controversa era stata poi l'assegnazione dei capocomici, già attribuiti in modo alterno sia alle organizzazioni dei lavoratori, sia a quelle dei datori, risolta, infine, con un compromesso che li assegnava contemporaneamente alla Confederazione dell'industria, in qualità di impresari di spettacolo, e alla Confederazione dei sindacati fascisti, come artisti drammatici⁴.

Ma al di là di singole questioni l'intero ordinamento era posto in discussione, soprattutto per il livellamento con gli altri settori produttivi, inaccettabile agli occhi degli interessati, poiché non riconosceva le peculiari caratteristiche delle prestazioni teatrali⁵. Senza considerare che lo smembramento dell'antica Corporazione in federazioni differenti avrebbe certamente reso più problematica la soluzione dei problemi che investivano più di una categoria, anche dal punto di vista tecnico e burocratico.

Particolari apprensioni si nutrivano poi in seno alle organizzazioni dei lavoratori per l'evoluzione politica generale, e in particolare per gli attacchi via via più violenti di cui era oggetto la Confederazione dei sindacati fascisti. Esponenti del mondo industriale e del partito fascista, al pari di singole personalità contrarie al concetto di sindacalismo propugnato dall'organizzazione o addirittura avverse personalmente a Rossoni, conducevano da tempo una serrata polemica, che avrebbe dato i suoi frutti nel 1928, allorché Mussolini, resosi conto del peso decisivo che la Confederazione avrebbe potuto esercitare gra-

³ *Federazione Nazionale Fascista Industrie del Teatro, del Cinematografo ed Affini - Gruppo Proprietari ed esercenti teatri - Verbale Assemblea del 22 febbraio 1927*, in AD, 12 marzo 1927; *La Giunta della Federazione*, ivi, 16 aprile 1927. Sul problema della commercialità delle imprese di pubblico spettacolo cfr. G. Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma 1938, pp. 14 ss.

⁴ *Elenco dei Gruppi della Federazione*, in AD, 30 luglio 1927; *Il sesto gruppo*, ivi, 27 agosto 1927; *Vi saranno anche le Riviste*, ivi, 10 settembre 1927; *Gismano e i capocomici*, ivi, 12 maggio 1928.

⁵ Per le perduranti proteste riguardo al nuovo ordinamento, soprattutto per gli artisti lirici, cfr. G. Forzano, *Gli artisti e la Corporazione del teatro*, in «Corriere della Sera», 7 giugno 1927; *Un telegramma di D'Annunzio a Mussolini per gli artisti nell'artigianato*, ivi; *Il Movimento del 1927*, in «Giornale degli Artisti», 15 gennaio 1933.

zie alla nuova riforma elettorale, effettuò il cosiddetto « sbloccamento ». La compagine sindacale, come è noto, venne disgregata in sei autonome federazioni simmetriche a quelle padronali, con l'aggiunta della Confederazione nazionale dei sindacati fascisti dei professionisti e degli artisti ⁶.

Lo « sbloccamento » costituì un duro colpo per le organizzazioni sindacali che persero quel tanto di autonomia e potere contrattuale di cui avevano goduto fino ad allora, in forza della loro imponenza numerica. E il significato politico di tale provvedimento, che indeboliva le rappresentanze dei lavoratori trasformandole in pesanti e inefficienti organi dello stato, non sfuggì certo agli osservatori del tempo.

Anche le associazioni degli artisti drammatici risentirono naturalmente dei contraccolpi della nuova situazione. Tuttavia, ne approfittarono per invocare, ancora una volta, un diverso inquadramento, ora nella Confederazione dei professionisti e artisti, che effettivamente rivendicava l'immissione di chiunque esplicasse un'attività di natura artistica, considerando tale aspetto assolutamente qualificante. Ancora nel 1929 il direttorio nazionale del sindacato autori e scrittori, aderente alla suddetta Confederazione, deliberava l'approvazione della mozione « Marinetti - Carlo - Bovio - Gorgolini perché tutti i problemi riguardanti il teatro siano riconosciuti di competenza della Confederazione professionisti e artisti, eliminando anche le anomalie nell'attuale inquadramento degli artisti » ⁷. Ma anche questo tentativo andò deluso, poiché, come si disse, le prestazioni teatrali non potevano vantare quel principio di autonomia richiesto giuridicamente per la soluzione proposta.

Così, mentre nelle file della Confederazione restavano le « privilegiate » categorie dei musicisti e degli autori, anch'esse non prive di problemi — come ad esempio, per i secondi, l'aspro conflitto di competenza che oppose il sindacato alla SIA ⁸ — agli altri esponenti del mondo

⁶ Cfr. R.D. 22 novembre 1928, n. 2508, sulla revoca del riconoscimento giuridico della Conf. naz. sind. fascisti; R.D. 6 dicembre 1928, n. 2726, sulla revoca del riconoscimento giuridico della Federaz. naz. sind. fascisti dell'industria e riconoscimento giuridico della Confederazione di detti sindacati con relativo statuto; R.D. 6 dicembre 1928, n. 2721, sulla revoca del riconoscimento giuridico della Federaz. naz. sind. fascisti degli intellettuali e riconoscimento giuridico della Confederaz. naz. dei sindacati fascisti dei professionisti e degli artisti con relativo statuto.

⁷ *I lavori del Direttorio Nazionale del Sindacato Autori e Scrittori*, in PDI, 16 aprile 1929.

⁸ Sulla controversia, risolta solo con l'intervento di Mussolini che aveva speci-

del teatro non rimase che constatare con amarezza la scarsa considerazione con cui erano riguardate le loro esigenze, e soprattutto il fondato sospetto della persistenza dell'antico pregiudizio che riteneva il teatro una forma espressiva minore rispetto a manifestazioni artistiche piú elevate e intellettuali.

Crisi del sindacalismo e lotta al mediatorato.

Sulla base di tali premesse non possono meravigliare gli esigui risultati ottenuti in tali anni dalle organizzazioni sindacali, e in particolare dalle associazioni dei prestatori d'opera. Così, ad esempio, il contratto di lavoro stipulato nel 1928 per gli artisti drammatici risultò in molti punti piú sfavorevole ai lavoratori di quello precedente, posticipando la morosità dei capocomici e riducendo in diversi casi il livello salariale⁹. Né contro tali disposizioni si poteva sperare in un imparziale intervento delle autorità, poiché il dichiarato programma del regime in questo campo — la Carta del Lavoro — si limitava a una enunciazione generica di principi etici e sociali. Anzi, riguardo allo specifico problema salariale,

ficato come l'azione della SIA dovesse limitarsi al campo dei diritti d'autore ed erariali, mentre al sindacato era devoluta la tutela morale ed economica degli artisti, cfr. *Carattere e funzioni della Società degli Autori*, in AD, 11 dicembre 1926; *Congresso degli Autori*, ivi, 26 giugno 1926. Sulla struttura della Confederazione — e quella dei 'Raduni' voluti da Rossoni — cfr. *Una importante adunanza dei Segretari dei sindacati intellettuali*, in PDI, 6 marzo 1927; *A. Beltramelli segretario dei 'Raduni'*, ivi, 8 ottobre 1927. Sull'ordinamento interno, il funzionamento, i servizi della Confederazione cfr. la dettagliata relazione di Emilio Bodrero del 1° ottobre 1932, in ACS, SPD, CO (1922-1943), f. 509.342, «Confederazione Fascista Professionisti e Artisti». Cfr. anche ivi, sf. 1, «Varia», lettera di C. Di Marzio a Mussolini, 30 aprile 1927; ACS, Carte Di Marzio, II Versamento, b. 13, relazione sull'inquadramento sindacale degli artisti e dei lavoratori dello spettacolo. Cfr. inoltre *La riunione del Direttorio Nazionale autori e scrittori*, in PDI, 7 dicembre 1928; *Il Congresso dei Sindacati professionisti ed artisti*, ivi, 13 aprile 1930; P. Cogliolo, *Finalità dei Sindacati professionisti ed artisti*, ivi, 28 giugno 1930.

⁹ *I patti di lavoro*, in PDI, 7 marzo 1928. Cfr. anche *Il testo del nuovo Contratto di Lavoro per gli Artisti Drammatici*, e *Del nuovo contratto di lavoro*, in AD, 10 marzo 1928, alle cui velate critiche rispose il «Lavoro d'Italia» del 21 marzo 1928, e la successiva replica in AD del 24 marzo 1928. Cfr. per gli altri contratti *I contratti di lavoro degli addetti agli spettacoli lirici*, in PDI, 19 gennaio 1928; *La disciplina dei rapporti di lavoro a mezzo dei contratti collettivi*, ivi, 4 dicembre 1928; *Il contratto nazionale degli addetti ai teatri e ai cinematografi*, ivi, 30 luglio 1929.

dichiarava testualmente che « la determinazione del salario è sottratta a qualsiasi norma generale e affidata all'accordo delle parti nei contratti collettivi »¹⁰.

Da ciò si evidenziava maggiormente la gravità di un fatto come lo « sbloccamento », che danneggiava notevolmente le organizzazioni sindacali dei lavoratori rispetto a quelle della controparte, soprattutto in un momento di sfavorevole congiuntura economica, accentuata da una politica di rapida deflazione. Le conseguenze della stabilizzazione della lira a « quota 90 » e le relative disposizioni per un calo generalizzato dei prezzi non ebbero così lo stesso significato per tutti. I datori diminuirono anche notevolmente il costo dei biglietti, ma usufruirono di varie agevolazioni, quali le riduzioni degli affitti teatrali del 10-15 %, grazie ai « decreti di luglio », del pagamento dell'energia elettrica utilizzata per gli effetti di scena, nonché delle tariffe ferroviarie¹¹. I prestatori invece non riuscirono a far prevalere le loro richieste e, anzi, furono costretti ad accettare nuove decurtazioni di paga, come quelle stabilite dall'accordo sulla riduzione dei salari nel 1930 nella misura del 5-20 %¹².

Inoltre, a intaccare l'autorità della Federazione nazionale sindacati fascisti del teatro e del cinematografo si accavallavano voci di irregolare funzionamento di alcune sezioni locali, che spinsero in più occasioni il segretario generale Melchiorre Melchiori ad avviare indagini e a nominare commissari straordinari per i provvedimenti del caso¹³. Con il ri-

¹⁰ Art. XII della Carta del Lavoro. Cfr. anche *La "Carta del Lavoro" nei rapporti del Teatro*, in « L'Argante », 16 maggio 1927.

¹¹ *Una concessione ferroviaria*, in AD, 5 febbraio 1927; *Per l'affitto dei teatri*, ivi, 23 luglio 1927; *Un'altra concessione*, ivi, 31 marzo 1928. Di notevole interesse è la relazione del consiglio di amministrazione della Suvini Zerboni del marzo 1928, pubblicata in PDI del 10 marzo 1928, dove, tra l'altro, viene avanzata la richiesta relativa all'energia elettrica accolta poco dopo dal ministero delle Finanze.

¹² *L'attività dei sindacati*, in PDI, 30 novembre 1927; *Argomento scottante*, in AD, 30 giugno 1928; *Le disposizioni del Commissario della Confederazione dei Sindacati dell'Industria per la integrale applicazione dell'accordo sulla riduzione dei salari*, in PDI, 30 novembre 1930.

¹³ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Sindacato Orchestrale - Inchiesta ». Cfr. anche ivi, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Sedi Associazioni Teatrali Italiane - Società Anonima - Milano »; *Notiziario sindacale*, in PDI, 20 gennaio 1929; *Nei Sindacati del Teatro*, ivi, 11 maggio 1929; *Attività sindacale*, ivi, 9 ottobre 1929; *Il nuovo Segretario dei Sindacati del Teatro*, ivi, 5 aprile 1930. Cfr. anche sulla controversia in merito ai contributi sindacali ASM,

sultato di un'ulteriore perdita di credibilità anche presso la controparte, che moltiplicò le sue infrazioni. E questo mentre i lavoratori avevano sempre più difficoltà a difendere i propri diritti, essendo definitivamente subentrata verso la fine del 1928 la Magistratura del lavoro alle efficienti Commissioni arbitrali di probiviri¹⁴. Va inoltre ricordato come fossero rimaste sostanzialmente immutate le direttive sindacali miranti all'accrescimento del peso numerico delle associazioni, impedendo di fatto una reale selezione degli iscritti, sia professionale sia politica — limitandosi a esigere un formale ossequio alle posizioni ufficiali. Tanto che, richiamandosi a un articolo della Carta del Lavoro, il congresso nazionale degli artisti drammatici dell'aprile 1928 aveva indicato come unico possibile antidoto alla pesantezza burocratica dei sindacati e alla crescente disoccupazione un albo degli artisti drammatici — al pari di altre categorie — che si basasse sui requisiti morali e artistici¹⁵.

In tali frangenti non può certo stupire che le considerazioni sulla situazione sindacale fossero improntate a un certo pessimismo:

E sarebbe bene la completa riorganizzazione avvenisse presto perché ora, diciamo perché è la verità, nel mondo comico, ed in tutte le categorie regna la maggiore Babilonia e tutti, ed anche questo diciamo perché anche questo è vero, fanno il loro comodo ed il loro interesse ... e tante cose avvengono che non dovrebbero avvenire per cui è necessario, per il bene di tutti, il pugno di ferro e da una parte e dall'altra¹⁶.

Se il sindacato trovava difficoltà a difendere alcuni dei basilari diritti dei lavoratori, si può immaginare come fosse divenuta quasi proibitiva la realizzazione di un programma a lungo termine che, ancora nel 1926, Luigi Razza aveva indicato come indispensabile per la salvezza e la fascistizzazione del teatro italiano:

PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Compagnia drammatica italiana Armando Falconi. Contributi sindacali », Min. Corporazioni a prefetto, 16 luglio 1928.

¹⁴ *Al posto delle Commissioni arbitrali*, in AD, 15 settembre 1928.

¹⁵ « Informazioni corporative », a cura del Min. delle Corporazioni, Roma 1928, vol. I (gennaio - giugno 1928), pp. 419 ss. L'articolo della Carta del Lavoro richiamato è il XXIV (« Le associazioni professionali di lavoratori hanno l'obbligo di esercitare un'azione selettiva fra i lavoratori, diretta ad elevarne sempre di più la capacità tecnica e il valore morale »). Cfr. anche A. Ghislanzoni, *Teatro e fascismo*, cit., p. 9.

¹⁶ *Una brutta sorpresa*, in AD, 14 gennaio 1928.

- 1) abolizione del mediatorato e regolare attività degli uffici di collocamento;
- 2) incremento della produzione teatrale e difesa delle opere italiane rispetto a quelle straniere;
- 3) costituzione di stabili (drammatiche, operettistiche, e anche orchestre sinfoniche);
- 4) creazione di una « Università del Teatro », incaricata della preparazione artistica dei giovani attori;
- 5) costituzione di Enti autonomi lirici in tutti i capoluoghi con adeguate tradizioni, e federazione tra di essi;
- 6) adozione di uno statuto del teatro, soprattutto per disciplinare i rapporti fra datori e prestatori;
- 7) « limitazione e disciplinamento dei trust nel teatro (trusts di teatri, di compagnie, di repertori, di singoli artisti), i cui effetti dannosi sono oggi palesi e tangibili »¹⁷.

Per inciso va osservato che l'accento di Razza ai *trusts* di compagnie si riferisce a una serie di imprese sfortunate che cercarono di monopolizzare il mercato. L'unico tentativo degno di nota fu effettuato però solo nel 1929-30 dalla Società del Teatro Italiano, il cui direttore, Gallieno Sinimberghi, si era proposto di gestire con sistemi moderni, assumendosi la responsabilità finanziaria dell'impresa capocomicale, alcune fra le più note compagnie, come la Tatjana Pavlova, la Dina Galli, l'Almirante-Rissone-Tofano, l'Antonio Gandusio. L'idea di un nuovo monopolio era stata accolta, in verità, senza eccessivi allarmismi dagli ambienti teatrali (« Così, ' trustati ' i teatri, il repertorio e le compagnie, se Dio vuole non resta altro da ' trustare ' e viva la libertà »). Ma la società non riuscì nei suoi intenti ed ebbe vita travagliata, sia a causa delle resistenze fraposte dai primi attori, intenzionati a gestire lo spettacolo senza alcuna interferenza, sia per i contrasti insorti con il potente *trust* dei proprietari di teatri — con i quali, peraltro, si giunse a un accordo¹⁸.

¹⁷ Per la fascistizzazione del teatro italiano, in « Il Torchio », 12 settembre 1926.

¹⁸ La citazione è da E. Serretta, *Muore o non muore questo teatro*, in « Comœdia », 15 luglio - 15 agosto 1930. Cfr. anche G. Sinimberghi, *La " Società del Teatro Italiano "*, ivi, 15 aprile - 15 maggio 1930; *Società Teatro Italiano*, in AD, 6 aprile 1929; *Il programma e la relazione della Società Teatro Italiano*, ivi, 20

Riguardo al programma di Razza, forse uno dei piú completi mai enunciati e difatti rimasto preciso punto di riferimento per le successive realizzazioni, ci si rendeva perfettamente conto di non essere in grado di farlo proprio. Se già la mediazione fra datori e prestatori d'opera presentava gravi difficoltà, assolutamente impensabile era un intervento che incidesse sulle strutture dell'industria teatrale, limitando in qualche misura il potere del *trust* o creando istituzioni come stabili drammatiche e scuole teatrali. Sotto la pressione della situazione contingente si preferí perciò concentrarsi su di un problema specifico divenuto ormai indilazionabile, e cioè il mediatorato.

Già fin dall'inizio degli anni '20, soprattutto in campo lirico, si era posta la questione delle funzioni degli agenti teatrali che osteggiavano gli uffici di collocamento istituiti dal sindacato¹⁹. Il fatto era poi sfociato in aperto contrasto nell'agosto 1924, quando alcuni noti agenti di Milano avevano redatto un memoriale in cui erano chiarite le rispettive posizioni e in cui si accusava la Corporazione del Teatro di illegalità e intimidazioni nei riguardi di una categoria ritenuta indispensabile al funzionamento del mercato teatrale:

Ma l'azione contro gli agenti teatrali è puranche dannosa al teatro nazionale e agli artisti (...).

La concorrenza internazionale non si sostiene, e molto meno si vince, se nello svolgimento di quel delicato e complesso ingranaggio che è l'industria del teatro, non si possieda una precisa conoscenza di luoghi e di uomini, se non si sappia intuire i gusti e preferenze diverse; se le molteplici esigenze artistiche non si riesca ad adeguare alle esigenze economiche, se alla necessaria acutezza di visione e libertà di movimenti non si congiunga un interesse personale diretto che animi e sorregga. (...)

L'artista è una individualità, non è un numero e non è ammissibile una legge di eguaglianza di valori individuali là dove natura e studio hanno posto una profonda disuguaglianza di attitudini, di capacità, di meriti. (...)

Solo gl'incapaci e i malcontenti fra gli artisti, quelli che non riescono, per virtù propria, ad imporsi al pubblico e goderne la stima e l'ammirazione, solo

aprile 1929; *I Gruppi del 1929-30*, ivi, 6 luglio 1929; *Comunicato della S.T.I.*, ivi, 2 novembre 1929; *Aumento di nuovo*, ivi, 17 maggio 1930; Pes. (E. Polese), *L'argomento del giorno*, ivi, 23 agosto 1930; *Le compagnie della S.T.I.*, ivi, 20 settembre 1930; *Un accordo raggiunto*, ivi, 27 settembre 1930.

¹⁹ ACS, PCM (1920), f. 3.1654, « Artisti teatrali - circa abolizione mediatorato teatrale ».

quelli possono desiderare la creazione di un ufficio unico di collocamento, che provveda a distribuire anche ad essi lavoro sufficiente e retribuito ²⁰.

Il memoriale, diretto al prefetto di Milano, Nasalli Rocca, fu poi trasmesso al ministero dell'Interno e da questo a Rossoni, che lo sottopose all'attenzione del diretto interessato, Luigi Razza, il quale smentì seccamente ogni accusa, e per il momento l'episodio non ebbe seguito ²¹.

Con l'ordinamento corporativo e i principi della Carta del Lavoro veniva, però, chiaramente stabilito il principio dell'assunzione obbligatoria dei lavoratori iscritti al collocamento, con preferenza per gli aderenti al partito e al sindacato. La Carta del Lavoro, all'articolo XXIII, specificava: « L'ufficio di collocamento a base paritetica è sotto il controllo degli organi corporativi. I datori di lavoro hanno l'obbligo di assumere i lavoratori iscritti a detti uffici e hanno facoltà di scelta nell'ambito degli iscritti agli elenchi, dando la precedenza agli iscritti al Partito, ai Sindacati Fascisti secondo la loro anzianità di iscrizione ». Di conseguenza vennero intensificate le azioni contro il mediatorato nel campo delle professioni liberali, con emanazione di numerose circolari da parte del ministero dell'Interno ²², mentre veniva aumentata la sorveglianza sull'attività delle agenzie teatrali per disposizione del ministero delle Corporazioni. Significativa, a questo riguardo, è la richiesta

²⁰ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Corporazione Nazionale del Teatro », memoriale degli agenti teatrali di Milano al prefetto Nasalli Rocca, s. d. (ma 1924).

Atti di violenza a danno degli agenti teatrali non mancarono anche successivamente, ma furono duramente stigmatizzati dal ministero dell'Interno che, pur rilevando la legittimità della posizione dei sindacati sulla questione, invitò perentoriamente — insieme al ministero delle Corporazioni — l'autorità prefettizia a far desistere gli interessati « da polemiche eccessive o inopportune, e tanto meno da atti non consentiti dalla legge ». Cfr. ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. AA. GG. e RR., categorie annuali, 1927, categ. C 1, f. « Milano », sf. « Teatri: mediatorato », dir. gen. P. S. a div. AGR, Roma 20 giugno 1927.

²¹ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Corporazione Nazionale del Teatro », prefetto di Milano a Min. Interno, n. 6251 del 7 agosto 1924; P. Rocca (agente teatrale) al prefetto, 8 agosto 1924; Pizzoli a Razza, 18 agosto 1924; Razza al prefetto, 22 agosto 1924; Min. Interno a prefetto, n. 21607 del 1° settembre 1924.

²² Cfr. circolare Min. Interno n. 260.6/6 del 10 dicembre 1927 sull'esercizio della mediazione per le professioni liberali, in *Raccolta degli Atti Ufficiali del Governo - Leggi, Decreti, Circolari*, anno 1928, p. 284; e analoga circolare n. 12000-7 del 27 giugno 1927, ivi, anno 1927, p. 1116. Cfr. anche sulla polemica per la costituzione di un sindacato di agenti teatrali aderente alla Confederazione del commercio: « Il Torchio » del 22 e 29 agosto 1926.

di Bottai del marzo 1927 al prefetto di Milano per ottenere un elenco delle agenzie liriche operanti, corredato da dettagliate informazioni sulla condotta politica e morale e sull'importanza materiale e artistica di detti uffici²³.

La stampa fascista, da parte sua, sostenne l'iniziativa con una serata campagna contro la mediazione e il monopolismo teatrali, propugnata da giornali come « Il Regime fascista » e il « Torchio » — organo quest'ultimo dei giornalisti e degli artisti, diretto da Gastone Gorrieri, che propose un referendum sull'argomento, a cui furono chiamate a rispondere tutte le personalità piú in vista del settore. Un questionario fu anche inviato alla Presidenza del Consiglio e, da un'annotazione a margine, risulta essere stato visionato da Mussolini, che però non impartì alcuna disposizione in merito²⁴.

Ma al coro unanime di condanna che si levava da parte fascista — e che non mancò di riesumare la polemica contro il *trust* Suvini Zerbini e Paolo Giordani — non aderiva gran parte della stampa teatrale, legata in buona misura, come si è visto, a quegli stessi interessi che si intendeva colpire²⁵. Inoltre, pare che tali campagne antimediatorato non fossero del tutto disinteressate, bensì mosse da persone che avrebbero ambito assurgere alla direzione dei sindacati fascisti²⁶. Non man-

²³ ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Elenco Agenzie teatrali operanti Milano ».

²⁴ ACS, PCM (1926), f. 3/25, n. 4240, « Il Torchio contro mediatori e monopoli teatrali ». Cfr. inoltre « Il Torchio », numeri dal 14 novembre 1926 al 6 febbraio 1927.

²⁵ Cfr. ad esempio su « Il Giornale degli Artisti » — di Oreste Noto — che veniva inviato gratuitamente alle maggiori personalità cittadine: ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 », sf. « Scala Ente Autonomo - Commendator Scandiani. Nofri Gregorio », Min. Interno, div. pol. pol. a prefetto, n. 500/5902 del 20 aprile 1928; prefetto a Min. Interno, n. 6550 del 29 maggio 1928; promemoria del Podestà di Milano, febbraio 1929. Cfr. anche le polemiche con « Il Torchio », in *La battaglia de "Il Torchio" contro il mediatorato*, in « Il Torchio », 26 settembre 1926. Cfr. su « Il Loggione » dell'agente Gaetano Cannella: *Le 30.000 lire dell'agente teatrale*, in PDI, 25 ottobre 1927. Cfr. su « L'Arte » dell'agente Paolo Rocca: ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Corporazione Nazionale del Teatro », P. Rocca al prefetto, 8 agosto 1924. Cfr. su « Rassegna melodrammatica » dell'agente Vittore Deliliers: ivi, sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Sindacato Provinciale Orchestrale di Milano », questore a prefetto, n. 08468 del 31 maggio 1930. Per un nuovo attacco del « Tevere » alla Suvini Zerbini e a Paolo Giordani e la replica a tali accuse cfr. *Di una campagna ingiusta*, in AD, 9 novembre 1929.

²⁶ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione ».

cavano, quindi, personalità come Forzano, che rifiutavano di condannare in linea di principio « una professione che, esercitata con onestà e intelligenza, può essere utilissima all'industria teatrale », soprattutto viste le deficienze e le lungaggini burocratiche degli uffici di collocamento sindacali che avevano preteso di sostituirla²⁷.

Questi ultimi, facenti capo dal 1926 al Patronato Nazionale, furono infine riorganizzati nel 1928 in uffici provinciali a struttura paritetica, riconosciuti come organi dello stato. La stessa legge sottopose a sanzioni penali l'intermediazione anche gratuita, accogliendo così le deliberazioni espresse già in sede di Gran Consiglio nel novembre 1927 sull'obbligatorietà dell'assunzione tramite collocamento²⁸. Ma un'ordinanza specifica in questo senso per gli addetti all'industria dello spettacolo tardava a venire, benché i sindacati fossero convinti che si trattasse di « una delle categorie di lavoratori per la quale più urgente si presenta il problema del collocamento e più appare necessaria una soluzione franca e moralizzatrice »²⁹. Mentre nell'attesa si tentava di ovviare a tale carenza inserendo apposite clausole nei contratti di lavoro³⁰, il funzionamento dei detti uffici non faceva che peggiorare, sia per il moltiplicarsi di favoritismi e irregolarità — come quelle rilevate nel maggio 1929 dal commissario straordinario Luigi Begnotti a Milano — sia per la presenza

sf. « Bissi telegramma », Bocchini a prefetto, telegramma n. 20275 del 3 giugno 1927; fonogramma del questore al prefetto, n. 10676 del 5 giugno 1927.

²⁷ G. Forzano, *Gli artisti e la Corporazione del Teatro*, in « Corriere della Sera », 7 giugno 1927.

²⁸ La riorganizzazione degli uffici di collocamento era stata varata con R.D. 29 marzo 1928, n. 1003 e successivo regolamento del 26 gennaio 1929 sulla disciplina della domanda e offerta di lavoro. Cfr. inoltre *Degli uffici di collocamento*, in AD, 28 agosto 1926; G. Buffa, *Il Patronato Nazionale e la funzione del collocamento*, in « Il Torchio », 31 ottobre 1926; *Il Gran Consiglio F. abolisce il mediatorato e disciplina gli uffici di collocamento*, ivi, 20 novembre 1927; *Dopo le deliberazioni del Gran Consiglio Fascista*, in « L'Argante », 1° dicembre 1927.

²⁹ *La partecipazione dell'Italia al Congresso internazionale degli artisti di Teatro*, in PDI, 20 giugno 1928. Cfr. inoltre: *Notizie infondate riguardanti i lavoratori del Teatro*, ivi, 8 settembre 1928; *Una interessante causa a proposito di Carta del Lavoro e di mediatorato teatrale*, ivi, 14 settembre 1928; *Gli uffici di collocamento per le categorie del Teatro*, ivi, 7 ottobre 1928; *Gli uffici di collocamento del teatro e del cinematografo*, ivi, 3 gennaio 1930; P. Capoferri, *La funzione degli uffici di collocamento*, ivi, 1° luglio 1930.

³⁰ *Problemi economici e attività sindacali*, ivi, 18 novembre 1927; *Il contratto di lavoro per i lirici*, ivi, 20 gennaio 1928; *Per il collocamento dei prestatori d'opera teatrale*, ivi, 4 agosto 1928.

degli stessi mediatori teatrali nelle posizioni di collocatori³¹. Ma soprattutto a causa dell'atteggiamento tenuto dagli industriali, che preferivano assumere direttamente o tramite gli agenti, come riferiva una nota della prefettura di Milano del luglio 1929:

Sarebbe opportuno conferire con il Segretario Generale dell'Unione Industriale comm.re Liverani per fargli considerare l'opportunità di insistere presso i datori di lavoro teatrali associati, perché non si astengano dall'assumere comparse iscritte al Sindacato fascista, perché per quanto tale sia la loro convenienza pecuniaria (corrispondendo ai non iscritti L. 2 per sera, anziché L. 4 per gli iscritti, come fa obbligo il contratto di lavoro) si viene in tal modo a menomare il prestigio delle disposizioni sindacali di cui l'Unione Ind.le dovrebbe essere tutrice. Ciò anche aderendo a richiesta dell'On. Begnotti³².

Per quanto i sintomi di un aggravarsi della situazione non mancasero, i sindacati non ebbero la forza di risolvere da soli tale problema, e si giunse alle soglie degli anni '30 senza che fossero intervenuti mutamenti di sorta. Inutilmente, ancora nel febbraio 1930, il ministero dell'Interno raccomandava ai prefetti una speciale vigilanza sulla categoria dei mediatori, poiché « da fonte confidenziale viene riferito che tra gli artisti del Teatro di prosa e lirico serpeggerebbe un certo malcontento per lo sfruttamento cui sarebbero soggetti da parte di agenti teatrali senza scrupoli, i quali svolgerebbero indisturbati la loro attività affaristica e disonesta »³³. Le questure locali non potevano che confer-

³¹ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Sindacato Orchestrale - Inchiesta ». Cfr. anche per l'ambiguo rapporto instaurato tra uffici sindacali e alcuni agenti: *La voce agli interessati*, in « Il Torchio », 5 settembre 1926; *Per fatto personale*, in AD, 28 luglio 1928.

³² ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Teatro Nazionale », appunto della prefettura, n. 7870 del 31 luglio 1929. Riguardo a scorrettezze dei datori cfr. ivi, M. Colombo e I. Franchini a L. Begnotti, 4 luglio 1929; Liverani a prefetto, n. 6801 del 25 luglio 1929; ivi, sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Crisi degli orchestrali », questore alla Fed. prov. fascista dei commercianti, n. 026128 del 23 agosto 1931; ivi, sf. « Agenzie teatrali per spettacoli lirici - Contratti di lavoro », Laghini a prefetto, n. 3225 del 14 giugno 1930; ivi, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Dal Verme », ins. « Teatro Dal Verme - Rappresentazioni », A. De Riso a prefetto, n. 3690 dell'11 luglio 1930.

³³ Ivi, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Sindacato Provinciale Orchestrale di Milano », Min. Interno, div. pol. pol. a prefetto, n. 500/4486 del 28 febbraio 1930.

mare pienamente la situazione denunciata, rilevando, anzi, come i proibitivi contratti di rappresentanza e di ingaggio imposti agli artisti — unitamente al monopolio che alcuni fra gli agenti piú quotati, come Emilio Ferone, avrebbero esercitato anche sulle scene e i costumi — avessero fatto lievitare i prezzi in misura tanto rilevante che molte imprese di spettacolo non erano piú in condizioni di anticipare cifre cosí elevate³⁴. Con il risultato che sempre piú spesso gli stessi mediatori fungevano da impresari, assumendosi l'onere della rappresentazione: lungi dall'essere stata minimamente intaccata dall'azione sindacale, l'attività degli agenti si allargava cosí a nuovi settori, facendo crescere il peso della categoria nel mondo dello spettacolo e creando nuovi e piú complessi problemi.

Italianità del repertorio ed Enti lirici.

Se l'azione antimediatorato aveva costituito il perno della politica condotta dagli organismi sindacali nella seconda metà degli anni '20, non mancarono del tutto altre iniziative di un certo rilievo. Una in particolare, relativa alla difesa del repertorio italiano, ricevette grande risalto sulla stampa a causa delle implicazioni teoriche che vi erano associate. L'organizzazione degli artisti all'interno delle strutture corporative era ritenuta soltanto la prima fase del processo destinato a sfociare in una totale partecipazione del mondo della cultura e dell'arte alla rinnovata vita nazionale; in un secondo momento si sarebbe dovuto giungere alla creazione di un'arte che rispecchiasse fedelmente i valori maturati nella nuova epoca storica che il fascismo riteneva di avere avviato in Italia, secondo quanto ebbe ad affermare lo stesso Mussolini in un noto discorso dell'ottobre 1926:

Quando l'Italia era ancora divisa la sua unità era espressa dalla rinascenza dell'arte. L'Italia era nel mondo con questa gloria: il Rinascimento. Oggi l'Italia è un popolo dalle grandi possibilità e si è realizzata quella condizione che tutti i grandi aspettavano, da Machiavelli a Mazzini. Oggi vi è di piú: siamo anche per essere uniti moralmente.

Ora sopra un terreno cosí preparato può rinascere una grande arte che può essere tradizionalista e al tempo stesso moderna. Bisogna creare, altrimenti saremo gli sfruttatori di un vecchio patrimonio; bisogna creare l'arte nuova dei nostri tempi, l'arte fascista³⁵.

³⁴ Ivi, questore a prefetto, n. 08468 del 31 maggio 1930.

³⁵ *Arte e civiltà*, discorso all'Accademia di Belle Arti, Perugia 5 ottobre 1926, in O. O., vol. XXII, p. 230.

In una simile prospettiva anche l'apparato corporativo veniva chiamato a contribuire alla costituzione di un ambiente propizio alle nuove espressioni artistiche, sia mediante l'opera di difesa economica e assistenza sindacale propriamente detta, sia attraverso un'azione di coordinamento e controllo di tutte le manifestazioni culturali. Significativo in questo senso il richiamo di Arnaldo Mussolini, sul « Popolo d'Italia », che aveva invocato, anziché « indulgere alle infeconde antitesi di scuole, cenacoli e tendenze », una precisa politica che disciplinasse « le mostre, i concorsi, i premi, lo studio della nostra espansione artistica e spirituale all'estero, il repertorio straniero in Italia »³⁶.

In assenza di una maggiore chiarificazione teorica e di un movimento letterario ufficiale cui fare riferimento, il principale requisito dell'arte fascista fu così ritenuto l'italianità, che oltre tutto permetteva di attribuire, secondo alcuni, il mancato subitaneo risveglio all'inquinamento operato dalla cultura straniera, che avrebbe soffocato la « naturale » genialità italiana³⁷.

Il campo teatrale era ovviamente uno dei settori più direttamente interessati da un simile discorso, considerata la mole di produzioni straniere annualmente rappresentate sui palcoscenici italiani — senza considerare le potenzialità di penetrazione culturale che poteva offrire l'esportazione di opere drammatiche. La richiesta di provvedimenti atti a favorire il repertorio italiano e sottoporre a sanzioni, come dazi o contingentamenti, l'importazione di *pièces* teatrali costituì un autentico *leitmotiv* anche per gli anni a venire, in quanto preoccupazioni di tipo nazionalistico venivano a saldarsi a interessi economici e corporativi.

L'adozione di concrete iniziative urtava, tuttavia, contro l'esistenza di posizioni ben consolidate, anche se, almeno ufficialmente, la Suvini Zerboni non mancò di manifestare la più ampia disponibilità riguardo alle proposte avanzate da sindacati e SIA.

Nell'ottobre, 1926, a sorpresa, la società milanese diramò, anzi, un comunicato che destò vivo scalpore:

Il Consiglio d'Amministrazione della Soc. An. Suvini Zerboni, accogliendo l'invito cortesemente rivoltogli dal senatore Vincenzo Morello, Commissario della

³⁶ A. M. (A. Mussolini), *Arte ed artisti*, in PDI, 10 aprile 1928. In questo senso cfr. anche G. Villaroel, *Dell'arte, in genere*, ivi, 5 gennaio 1928; G. Gambellini, *Arte e politica*, ivi, 11 dicembre 1929. Cfr. inoltre A. G. Bragaglia, *Amministrazione dell'Arte*, in « Critica Fascista », 15 dicembre 1927.

³⁷ G. Villaroel, *Considerazioni sull'arte fascista*, in PDI, 9 marzo 1927.

Società Italiana degli Autori, (...) ha deliberato di comunicare a tutte le Compagnie italiane di prosa che da oggi i teatri gestiti dalla Suvini Zerboni non saranno concessi che a Compagnie le quali assumano regolare impegno che almeno due terzi del numero di novità d'obbligo per ciascuna stagione saranno costituiti da lavori italiani³⁸.

Il provvedimento — rapidamente adottato da altri impresari — fu accolto entusiasticamente dalla stampa, e soprattutto da quei giornali che avevano condotto un'intensa campagna in tal senso, come « Il Lavoro d'Italia », « Il Tevere » e « Il Popolo d'Italia ». Assoluto scetticismo incontrò invece presso molti capocomici e gestori di teatri, che ritennero assolutamente inapplicabili le clausole fissate a causa della scarsità di nuove produzioni italiane di un certo rilievo. I fatti avrebbero dato ragione a questi ultimi, tanto che nello spazio di breve tempo della rivoluzionaria innovazione nessuno avrebbe fatto piú cenno e, anni piú tardi, commentando il fallimento dell'iniziativa, un autore come Gino Rocca avrebbe sottolineato « quale risolino ironico suscitò negli ambienti teatrali l'obbligo fatto alle compagnie degli assurdi ed impossibili due terzi di novità italiane »³⁹. I reali motivi alla base di una simile iniziativa appaiono piú credibilmente riconducibili al tentativo di Paolo Giordani di controbattere le ricorrenti accuse di favoritismo, motivato da interessi speculativi, nei confronti del repertorio estero. Certo assai indicativo può essere un episodio avvenuto il mese precedente alla risoluzione citata, quando, in occasione dell'inaugurazione del ristrutturato teatro Eden a Milano — affidata alla compagnia parigina di Lambert e Rogée con la rivista *Tout pour toi... Milan* — la stampa cittadina aveva deplorato che il debutto fosse stato affidato a una formazione francese, accusando la Suvini Zerboni di operare un sistematico boicottaggio nei riguardi degli artisti italiani. La sera stessa quindi un gruppo di giovani aveva provocato incidenti a teatro, tanto da indurre la polizia a far cessare dopo un'ora lo spettacolo e a sfollare la sala⁴⁰.

³⁸ Pes. (E. Polese), *Autori italiani, a voi!*, in AD, 23 ottobre 1926. Cfr. inoltre *I commenti della stampa*, ivi.

³⁹ G. Rocca, *La Società Autori ed Editori e l'italianità del repertorio*, in PDI, 16 marzo 1929.

⁴⁰ Cfr. AD del 4 settembre 1926. In realtà episodi di questo tipo avvennero frequentemente. Nel 1920, ad esempio, il pubblico protestò apertamente contro l'importazione in Italia di opere di scarso valore artistico in occasione della caduta, all'Olympia di Milano, dell'*Idea del Signor Dumorel* di T. Bernard; due

Degno di nota è però osservare come un'analogia misura venne adottata in campo musicale, quando nel 1928 il ministro della Pubblica Istruzione, Pietro Fedele, stabilì che nessun concerto potesse essere più autorizzato se almeno metà del programma non fosse stato dedicato a compositori italiani.

Riguardo al problema del contingentamento, nell'aprile 1928 il sindacato autori ed editori si risolse a stipulare con le « Società Riunite » — vale a dire la Società Italiana del Teatro Drammatico e la Società anonima Re Riccardi, entrambe sempre controllate dalla Suvini Zerboni — una convenzione della durata di cinque anni in difesa della produzione drammatica nazionale. L'accordo prevedeva la cessione del repertorio italiano rappresentato dai firmatari solo alle formazioni che avessero optato per le novità straniere importate dalle Società Riunite, in accordo con il sindacato. I contraenti si riservavano il diritto di fissare il numero delle importazioni, a seconda delle esigenze delle compagnie e delle concomitanti possibilità di esportare opere italiane. Il provvedimento, che intendeva arginare le importazioni indiscriminate di lavori esteri, non conseguì tuttavia i risultati sperati, istituendo, anzi, un virtuale monopolio da parte delle Società Riunite. La vicenda si concluse in maniera particolarmente negativa per la Società degli Autori, coinvolta in un'ennesima aspra polemica, soprattutto per via della clausola che permetteva agli importatori di commissionare traduzioni a uno scrittore anche illustre, purché iscritto al sindacato, dietro esiguo compenso⁴¹.

anni più tardi, sempre a Milano, al Manzoni, per *Il marito celibe* di Armont e Gerbidou vi furono incidenti, provocati peraltro da una minoranza, per i medesimi motivi; nel 1926 Falconi sospese la programmazione di *Nono* di Sacha Guitry, avendo saputo che l'autore in una rivista si era espresso scortesemente nei confronti degli italiani, e così via. Assai temute, in simili circostanze, erano le azioni di taluni gruppi organizzati, il più famoso dei quali fu senza dubbio quello della « Compagnia degli Sciacalli », di Carlo Basile, noto per le sue imprese nei teatri romani all'inizio degli anni '20, soprattutto in difesa della nuova produzione italiana.

⁴¹ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », memoriale di A. Varaldo del 14 agosto 1928, pp. 60 ss.; *Una convenzione sindacale in difesa della produzione drammatica italiana*, in PDI, 6 aprile 1928. Sul reale rapporto di rappresentazioni italiane e straniere in questi anni cfr. G. Rocca, *Cifre*, ivi, 8 febbraio 1933, dove le recite di autori italiani e stranieri risultano rispettivamente le seguenti: 1927: 4.778 e 5.439; 1928: 3.758 e 5.190; 1929: 4.555 e 5.770; 1930: 3.569 e 5.459; 1931: 2.859 e 4.068. Da notare anche come la politica di controllo sul numero delle rappresentazioni estere eseguite in Italia fosse già stata avviata, in

Per ovviare al problema dell'insufficienza del repertorio italiano — emerso in tutta la sua drammaticità — si pensò quindi di incrementare la produzione nazionale indicendo numerosi concorsi a premi. Ma anche tale rimedio si rivelò inefficace; accadde spesso che nessuno dei lavori presentati offrisse i necessari requisiti di validità artistica — come avvenne, ad esempio, nel 1928 per i ben 179 partecipanti al concorso indetto dal teatro Argentina di Roma⁴². Né migliore era la situazione in campo lirico, se la commissione giudicatrice per la scelta di un'opera nuova da rappresentare al Teatro Reale dell'Opera non poté proclamare alcun vincitore per ben due anni consecutivi⁴³. Ma il caso più clamoroso fu certamente quello del « concorso di italianità », bandito dalla SIAE nell'anno comico 1929-30, per le compagnie che avessero inscenato il maggior numero di rappresentazioni italiane — con un minimo di cento spettacoli e di cinque novità assolute — assegnando 100.000 lire alla prima classificata e 50.000 alla seconda; per le formazioni che avessero rappresentato il maggior numero di novità dialettali (con premi rispettivamente di 25.000 e 15.000 lire); e infine per i teatri che avessero ospitato le compagnie vincitrici (50.000 e 25.000 lire). Malgrado l'intensa pubblicità e la rilevanza finanziaria dei premi, ai termini prestabiliti si presentò un solo concorrente per le compagnie drammatiche, uno per quelle dialettali e nessuno per i teatri, per cui il concorso fu dichiarato decaduto⁴⁴.

Il negativo esito di tali provvedimenti — riproposti, peraltro, regolarmente negli anni successivi — dimostrava con evidenza l'impossibilità di mutare le sorti del teatro italiano senza avviare una riforma che ne coinvolgesse le strutture basilari. Così inutile risultava proporre un contenimento delle importazioni quando era nota a tutti la preferenza accordata da molti impresari alle novità straniere, già collaudate sui palcoscenici esteri, in genere assai redditizie e sostenute, per di più, dalla potente società dei proprietari di teatri e repertori. E ovviamente

nome della tutela degli interessi nazionali, in epoca prefascista: cfr. ad esempio ASM, PM, GP, b. 1107, f. « Massime. Disposizioni generali teatri, cinematografi, ecc. 1909-1930 », Min. Istruzione a prefetto di Milano, 11 febbraio e 8 agosto 1911.

⁴² *L'esito del concorso romano*, in AD, 7 luglio 1928.

⁴³ *Esito negativo di un concorso per un'opera lirica*, in PDI, 8 agosto 1929; *L'esito negativo del concorso del Teatro Reale dell'Opera*, ivi, 13 luglio 1930.

⁴⁴ *Concorsi a premi d'italianità della Società Autori ed Editori*, ivi, 18 maggio 1929; *I premi d'italianità per il teatro decaduti per mancanza di concorrenti*, ivi, 2 ottobre 1929.

non sarebbero state certo iniziative come i concorsi a premi a risolvere la crisi della drammaturgia italiana, che aveva lontane origini artistiche e culturali.

L'azione sindacale interessò in questi anni molto attivamente anche il campo lirico, per il quale la mancata soluzione del mediatoato aveva comportato conseguenze anche più gravi rispetto al teatro di prosa. La crisi in cui versava il settore era stata autorevolmente denunciata da Pietro Mascagni, divenuto il compositore più noto dopo la morte di Puccini e il difensore della validità dell'opera tradizionale contro il « cattivo gusto » moderno⁴⁵. Mascagni aveva inviato nel 1926 un rapporto a Mussolini nel quale aveva indicato appunto come cause fondamentali delle difficoltà esistenti la deleteria azione dei mediatori e di impresari affaristi e artisticamente incompetenti, nonché l'eccessivo numero di recite⁴⁶.

Nello stesso anno un drammatico bilancio era stato tracciato dalla Corporazione del Teatro, che denunciava l'apertura di diciotto teatri per la stagione 1926-27 contro i circa cinquanta abituali, e l'avvenuta scritturazione del solo 15 % degli artisti disponibili. Si era invocata perciò da Mussolini almeno una dichiarazione affinché podestà ed Enti pubblici locali andassero incontro il più possibile ai desideri e alle esigenze degli artisti lirici. E proprio in questi termini era stata effettivamente diramata poco dopo, nel gennaio 1927, una circolare ai prefetti⁴⁷.

⁴⁵ Cfr. P. Mascagni, *L'opera ha fatto il suo tempo?*, ivi, 3 agosto 1929; *Una relazione del maestro Mascagni sulla crisi della scena lirica*, ivi, 24 novembre 1929; *Battute musicali con Mascagni*, ivi, 21 dicembre 1930. Cfr. anche ACS, MCP, b. 25, f. 374, « Mascagni Pietro ».

⁴⁶ ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 4997, « Roma - Teatro Reale dell'Opera », rapporto Mascagni sul teatro lirico nazionale, 24 giugno 1926.

⁴⁷ Ivi, f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del Teatro Lirico - Richiesta di provvedimenti », memoriale del SIFAL (Sindacato italiano fascista artisti lirici), n. 206 del 18 dicembre 1926; circolare ai prefetti, n. 4721/3.25 del 10 gennaio 1927. Cfr. anche i commenti positivi del « Torchio » del 13 febbraio 1927. Sulla crisi del settore lirico cfr. anche ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del Teatro Lirico - Richiesta di provvedimenti », lettera a Mussolini del 13 giugno 1929; ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Teatro lirico », ins. « Teatro Lirico - Astensione dal lavoro da parte del personale orchestrale per ritardo di paga »; *Il Congresso nazionale degli artisti lirici inaugurato dall'On. Rossoni*, in PDI, 3 aprile 1928; *Nota musicale*, ivi, 8 luglio 1928; A. Toni, *Annotazioni*, ivi, 25 giugno 1929; A. Lualdi, *Problemi urgenti*, in « Comoedia », 20 maggio 1926; Id., *Un'inchiesta sulla crisi del teatro lirico*, ivi, 15 gennaio - 15 febbraio 1930; Id., *Conclusione dell'inchiesta sul teatro lirico*, ivi, 15 febbraio - 15 marzo 1930.

Ma l'intervento piú clamoroso nel settore si situò al di fuori dell'azione sindacale, consistendo nella creazione nel 1928 del Teatro Reale dell'Opera a Roma, nella sede del riadattato Teatro Costanzi, istituito in seguito ai voti di larga parte dell'opinione pubblica e degli stessi sindacati per dotare la città di un'istituzione degna della sede del « Governo Nazionale ». Dopo un'iniziale gestione privata, il teatro venne trasformato in Ente autonomo, affiancandosi così al Carlo Felice di Genova, al Regio di Torino, al San Carlo di Napoli e alla Scala di Milano, e partecipando all'Associazione nazionale fascista degli Enti autonomi dei Teatri lirici ed Enti lirici, che agiva in accordo con la Confederazione dell'industria⁴⁸.

Il significato politico di tale creazione era stato subito rilevato dai contemporanei: Alceo Toni sul « Popolo d'Italia » così aveva commentato la cerimonia inaugurale:

Prima che un avvenimento artistico, quello di stasera è stato un'affermazione di forza e di originalità del Fascismo come poche volte, forse o mai, si è avuta.

Abbiamo assistito all'inaugurazione di un teatro o non piuttosto fummo presenti a uno dei convegni politici piú singolari e brillanti del Regime? (...)

Dunque, il Fascismo non pensa soltanto all'ordinaria amministrazione pubblica; non è soltanto inquadramento sindacale; non mira unicamente alla disciplina esteriore della Nazione senza studiare di darle un'anima. (...)

Italianamente persegue pure finalità spirituali che furono e sono i presupposti della sua rivolta ideale. La solenne inaugurazione del Teatro dell'Opera ne è una prova⁴⁹.

Ma non era sfuggita neppure la circostanza che, volendo dotare la capitale di un'istituzione prestigiosa, si era preferito optare per la lirica, anziché realizzare il tanto auspicato teatro nazionale di prosa. E per essa non si erano lesinati i finanziamenti: circa dieci milioni in due anni — nel solo 1928 il Governatorato di Roma sostenne una spesa

⁴⁸ Sulle vicende del Teatro dell'Opera cfr. *La vendita del Costanzi*, in AD, 19 giugno 1926; *Per un grande teatro lirico nazionale*, in PDI, 6 gennaio 1927; E. Rocca, *Il Teatro Reale dell'Opera*, ivi, 23 febbraio 1928; *Verso l'Ente autonomo del Teatro Reale dell'Opera*, ivi, 24 luglio 1929; *All'Associazione Enti Autonomi dei Teatri Lirici*, ivi, 17 novembre 1928; ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del Teatro Lirico - Richiesta di provvedimenti », telegramma dell'associazione a Mussolini, n. 56854 del 2 dicembre 1929.

⁴⁹ A. Toni, *L'inaugurazione del Teatro Reale dell'Opera*, in PDI, 26 febbraio 1928.

di 5.200.000 lire, su un totale di 7.485.499 stanziati per il teatro e la musica⁵⁰.

Una simile iniziativa venne interpretata, inoltre, da più parti come una polemica affermazione del ruolo centrale di Roma anche nel campo delle istituzioni culturali. Gli ambienti scaligeri, in particolare, reagirono con asprezza per il favoritismo « ingiustificato » di cui sembrava godere il nuovo teatro. Si giunse persino a clamorosi episodi di campanilismo: nel 1928, ad esempio, la cantante messicana Fanny Anitua, già invitata da Toscanini alla Scala, dopo essersi esibita all'Opera di Roma, ricevette il seguente telegramma: « Milano 15 aprile 1928 - Lei può rimanere agli ordini del Sig. Scotto. La Scala, da ora in avanti, è teatro chiuso per lei - Toscanini ». Fatto che sollevò naturalmente le vibrante proteste del Governatore di Roma contro la concezione per cui un artista esibitosi al Teatro dell'Opera, sorto « per volere del Duce », fosse « per questo solo fatto, incriminato di fronte alla Scala e condannato alla interdizione della medesima »⁵¹.

La stessa Scala, del resto, nonostante le numerose facilitazioni di cui beneficiava, avrebbe attraversato poco dopo un periodo assai travagliato, prima con il commissariato Borletti, che iniziò la sua attività nell'ottobre 1929 dopo lo scioglimento del Consiglio dell'Ente autonomo; e poi con la riforma di quest'ultimo, mirante in pratica ad affidare il pieno controllo al podestà, per paralizzare ogni volontà autonomista⁵². Il suo stesso prestigioso direttore artistico, Toscanini, in

⁵⁰ ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 10403, « Roma Teatro degli Indipendenti diretto da Bragaglia », lettera del Governatorato alla PCM del 16 dicembre 1928; A. T. (A. Toni), *L'orchestra dell' "Augusteo"*, in PDI, 17 maggio 1929.

⁵¹ ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 2354, « Protesta del Governatore di Roma contro maestro Toscanini per scrittura artista teatrale Fanny Anitua al Teatro la Scala di Milano », Spada Potenziani a Belloni, 23 aprile 1928; cfr. anche Spada Potenziani a Mussolini, stessa data. In realtà l'episodio — che giungeva dopo i contestati trasferimenti a Roma prima dei sindacati teatrali, e poi della Società degli Autori (cfr. *Riunione plenaria a Roma del Direttorio della Corporazione*, in « L'Argante », 22 aprile 1926; *Amici che partono*, in AD, 11 dicembre 1926) — si inquadra nella persistente polemica che divideva il pubblico delle due città (si diceva che un'opera caduta a Roma avesse successo a Milano, e viceversa) e anche la critica teatrale (si pensi alle polemiche fra Tilgher e D'Amico, da un lato, e Praga dall'altro). Cfr. G. Rocca, *Il pubblico. Roma e Milano*, in « Comoedia », 10 giugno 1920; Id., *Il paese dei droghieri e dei pescicani*, ivi, 9 giugno 1921; S. D'Amico, *Cronache del teatro*, cit., vol. I, pp. 265 ss.

⁵² L'agevolazione principale era costituita dalla soprattassa del 2% sugli spettacoli della provincia di Milano; negli anni successivi saranno adottate poi varie

seguito agli incidenti occorsi a Bologna, avrebbe lasciato definitivamente l'Italia per gli Stati Uniti, infliggendo così un duro colpo alla facciata di rispettabilità e di liberalismo culturale che Mussolini si sforzava di far assumere al regime⁵³.

In conclusione l'attività sindacale degli ultimi anni non poteva certo ritenersi conclusa con un bilancio positivo, soprattutto perché, al di là di singoli fallimenti, aveva cessato di rappresentare il principale mezzo di elaborazione e attuazione di una politica del teatro che, sia pure tra incertezze e contraddizioni, si era progressivamente sviluppata. Né poteva essere altrimenti, da un lato a causa della distanza sempre maggiore tra le esigenze della base e la condotta del vertice, ligio alle direttive politiche impartite dall'autorità governativa; dall'altro lato a causa della crescente burocratizzazione di un organismo che aveva perso i caratteri di organizzazione autogestita dei lavoratori per divenire un organo dello stato, privo di ogni possibilità di autonomo sviluppo.

Con tutti i suoi limiti il sindacato si era rivelato però un istituto assai importante. Dal punto di vista dei datori di lavoro aveva costituito

misure come la definitiva sistemazione della questione con i palchettisti (con R.D.L. 26 febbraio 1928, n. 562) e la devoluzione all'Ente autonomo dei diritti erariali e demaniali sugli spettacoli rappresentati alla stessa Scala (con R.D.L. 14 novembre 1929, n. 2096). Sulle vicende della Scala cfr. ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 »; ACS, SPD, CO (1922-43), f. 555.902, « Milano - Teatro alla Scala »; ivi, MPI (1929-33), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 158, f. « Aziende autonome Enti e Istituti statali e parastatali. Teatro alla Scala di Milano - Teatro S. Carlo di Napoli ». Cfr. anche *I provvedimenti che garantiscono l'esercizio continuo del Teatro alla Scala*, in PDI, 3 aprile 1928; *Il sen. Borletti ricevuto dal Duce*, ivi, 26 ottobre 1929; *I provvedimenti governativi per il Teatro alla Scala nella relazione dell'on. Bianchini*, ivi, 25 febbraio 1930; *Il Duce per l'Ente Autonomo della "Scala"*, ivi, 15 giugno 1930; *La morte di Angelo Scandiani*, ivi, 25 giugno 1930; *La seduta della Consulta Municipale*, ivi, 28 novembre 1930. Sempre nel settore musicale da segnalare la richiesta dei sindacati di avere propri rappresentanti negli enti autonomi e nelle istituzioni di rilevanza nazionale al fine di esercitare un controllo sulla loro attività: cfr. ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Sindacati dei musicisti ». Cfr. anche i risultati del direttorio del sindacato in data 28-29 marzo 1928 in « Informazioni corporative », a cura del Min. delle Corporazioni, Roma 1928, vol. I (gennaio - giugno 1928), pp. 356 ss.

⁵³ Su Toscanini cfr. ACS, SPD, CR (1922-43), b. 53, f. H/R, « Toscanini Arturo »; sui fatti di Bologna cfr. soprattutto sf. 1 e sf. 3, con resoconti dettagliati delle reazioni verificatesi, nonché sf. 4 dove è contenuto l'autografo di Mussolini che autorizza in data 6 agosto 1931 il rilascio del passaporto a Toscanini; ASM, PM, GP, b. 1110, f. « Toscanini Arturo - Onoreficenza »; cfr. anche A. T. (A. Toni), *La celebrazione di Toscanini alla Scala*, in PDI, 27 dicembre 1928.

un efficace strumento di controllo dell'attività del settore e di diretta pressione sulle strutture pubbliche per l'ottenimento dei propri scopi. Dal punto di vista dei lavoratori aveva conseguito molteplici risultati, assicurando patti collettivi di lavoro relativamente soddisfacenti a tutte le categorie, comprese quelle contrattualmente piú deboli; tutelando i diritti degli iscritti contro gli abusi padronali; gettando le basi di una struttura assistenziale, e rappresentando una forma di partecipazione politica di qualche rilievo, considerata l'evoluzione generale del paese. Infine, dal punto di vista del regime, il sindacato aveva realizzato l'inserimento nelle sue file di tutte le forze teatrali, anche di quelle piú restie ad assumere una netta posizione politica.

Alle soglie degli anni '30 si era cosí raggiunta una massiccia integrazione degli addetti, tanto che pressoché tutta l'attività contrattuale ed economica si svolgeva all'interno delle strutture organizzative statali. Il ruolo del sindacato divenne a questo punto collaterale; e ciò perché, raggiunto tale traguardo, per svolgere un'azione dinamica e propulsiva esso avrebbe dovuto godere di quella forza politica e di quell'autonomia che con tanta cura si era studiato di sottrargli.

Per i piani del regime si sarebbero rivelati piú idonei altri organi dell'amministrazione, che avrebbero sostituito a un'azione magari venata d'ispirazione classista la mentalità burocratica e la rigida centralizzazione caratteristiche del decennio successivo.

CAPITOLO IV

L'INTERVENTO DELLO STATO: CENSURA E SOVVENZIONI

La censura negli anni '20.

L'idea che organismi sindacali, nati per sostenere peculiari interessi corporativi e politici, potessero proporsi come i principali artefici di una politica del teatro aveva certo costituito una singolare innovazione per il mondo dello spettacolo. In realtà, la loro azione si era sovrapposta all'opera, meno eclatante, di controllo e disciplinamento delle manifestazioni sceniche che, malgrado le differenti forme artistiche e organizzative assunte dal teatro nei secoli, il potere costituito aveva da sempre esercitato. In ogni epoca infatti le autorità — se non erano esse stesse commissionarie delle produzioni — si erano preoccupate di frenare l'azione perturbatrice di un teatro che, grazie alla presa spettacolare dei messaggi scenici, aveva talvolta condotto vere e proprie battaglie politiche o svolto una funzione di critica nei confronti di gruppi dirigenti e istituzioni sociali.

Fra gli strumenti tradizionalmente adottati per limitare gli effetti associati a una completa libertà espressiva il piú diffuso era costituito, naturalmente, dalla censura. Assai di rado i regimi avrebbero rinunciato a esercitare questo agevole mezzo che, anzi, sarebbe stato regolarmente potenziato con il crescere del loro grado di autoritarismo, al fine di proteggere sempre piú persone, istituzioni e valori comunitari.

In Italia, dopo che le censure degli stati ottocenteschi avevano gravato pesantemente sull'ambiente teatrale, il governo unitario aveva inizialmente mostrato una certa tolleranza nei confronti delle rappresentazioni sceniche. La censura — esercitata fin dal 1864 dai prefetti, dai quali dipendeva la concessione del nulla osta alle rappresentazioni — as-

sunse ben presto, però, compiti e attribuzioni piuttosto estesi e di carattere più nettamente politico ¹.

Il fascismo ereditò un complesso di norme di tipo preventivo e repressivo che, con qualche modifica, vennero fuse nel Testo Unico delle leggi di Pubblica Sicurezza del 1926. Esso demandava ancora l'approvazione dei copioni ai prefetti, pur prevedendo la possibilità di appellarsi al ministro dell'Interno, il quale si poteva avvalere di una commissione formata dal capo della polizia, dal direttore capo della divisione polizia amministrativa e dall'avvocato generale presso la Corte di Appello di Roma ². Il regolamento per l'esecuzione del Testo Unico, emanato con R. D. 21 gennaio 1929, n. 62, era poi esplicito nel definire, all'articolo 127, i motivi di divieto:

Sono vietati gli spettacoli o trattenimenti pubblici che possano dar luogo a turbamenti dell'ordine pubblico o siano contrari alla morale o al buon costume.

In particolare, deve essere vietata ogni rappresentazione:

- 1° che faccia l'apologia di un vizio o di un delitto, o che miri ad eccitare l'odio o l'avversione fra le classi sociali;
- 2° che offenda, anche con allusioni, la sacra persona del re, il sommo pontefice, il capo del governo, le persone dei ministri, le istituzioni dello Stato oppure i sovrani o i rappresentanti delle potenze estere;
- 3° che ecciti nelle moltitudini il disprezzo della legge o che sia contraria al sentimento nazionale o religioso o che possa turbare i rapporti internazionali;
- 4° che offenda il decoro o il prestigio delle autorità pubbliche, dei funzionari e degli agenti della forza pubblica, dei militari delle forze armate, oppure la vita privata delle persone o i principi costitutivi della famiglia;
- 5° che si riferisca a fatti che, per la loro nefandezza, abbiano commossa la pubblica opinione;
- 6° che comunque, per peculiari circostanze di tempo, di luogo, o di persone, possa essere ritenuta di danno o di pericolo pubblico.

Inoltre il questore, che concedeva la licenza per la rappresentazione dei copioni già visti — al pari di qualunque altro trattenimento pubblico — poteva sospendere lo spettacolo anche già iniziato in caso di disordini ³.

Questa situazione, mentre garantiva alle autorità locali ampi poteri, causava non poche difficoltà alle compagnie, costrette a ottenere

¹ Cfr. F. Doglio, op. cit., pp. 75 ss.

² T. U. leggi P. S. di cui al R. D. 6 novembre 1926, n. 1848, artt. 69 e 72.

³ Ivi, artt. 67 e 72.

l'autorizzazione prefettizia presso ogni nuova piazza: solo nel 1929 fu approvata una norma che consentiva la libera rappresentazione di uno spettacolo nel regno, se questo fosse stato vistato da una qualsiasi prefettura ⁴.

Il principale inconveniente originato da tale sistema era la notevole disparità di misure adottate nelle diverse province. La prima cura del ministero dell'Interno fu perciò quella di fissare dettagliate istruzioni per uniformare il più possibile i criteri di giudizio, emanando numerose circolari. A prescindere da alcuni casi particolari, dalla grande maggioranza di tali circolari traspare principalmente la volontà di salvaguardare il buon costume, colpendo gli spettacoli immorali:

Simili spettacoli, che non possono trovare giustificazione alcuna in esigenze artistiche, non devono essere tollerati nel nostro Paese, mentre il Governo Nazionale attende, con instancabile fermezza, a svolgere opera moralizzatrice, reprimendo ogni manifestazione, che possa esercitare pernicioso influenza sull'animo delle popolazioni italiane, guastandone i più bei sentimenti e la tradizionale costumatezza.

Simili spettacoli sono vietati dall'art. 69 della nuova legge in quanto contrari alla morale ed al buon costume est necessario che gli organi di esecuzione si diano conto preciso che il ministero intende che il divieto della legge non continui a rimanere inosservato per trascuranza o per ingiustificato scetticismo stop non è possibile elevare veramente il costume senza un'opera intelligente di coazione stop a questo intento sono ispirate norme legge fascista ed occorre che a questo spirito si uniformi azione SS. LL. e dipendenti funzionari ⁵.

È significativo notare come da tali documenti si desuma come un simile rigore, giustificato dalla volontà di non urtare larghe fasce di opinione pubblica, soprattutto cattolica, rientrasse a pieno diritto nella stessa concezione etico-politica del fascismo. Interessanti al riguardo sono i seguenti stralci tratti da una relazione di Bocchini sull'attività della polizia, pubblicata sul « Popolo d'Italia », e da disposizioni della questura di Milano:

Così pure la moralità nei pubblici spettacoli, nelle risaie, negli stabilimenti balneari e nelle case da giuoco, è stata particolarmente fatta osservare. Non si

⁴ *Una bella disposizione*, in AD, 21 dicembre 1929.

⁵ Le citazioni sono tratte rispettivamente da ASM, PM, GP, b. 1107, f. « Massime. Disposizioni generali teatri, cinematografi, ecc. 1909-1930 », sf. « Rappresentazioni opere e drammi. Facoltà di proibirle per ordine pubblico e moralità », Min. Interno a prefetti, n. 12957/13500 del 2 giugno 1926; e ivi, telegramma Min. Interno a prefetti, n. 29252 del 22 novembre 1926. Cfr. inoltre la circolare di Mussolini del 20 febbraio 1929 ai prefetti, in O. O., vol. XXIV, p. 380.

tratta di bacchettoneria ma si tratta di salvare i giovani dal contagio delle danze esotiche, dai vizi precoci, dalle inquietudini e dai fenomeni nevrotici. Tutte le provvidenze di carattere preventivo e repressivo incontrano il favore, non solo dei tutori della morale, ma dei cultori e degli appassionati studiosi che si occupano e si preoccupano della salute fisica e morale della razza.

Il servizio di tutela della pubblica moralità non ha qui lo sviluppo richiesto dalle direttive del Governo Nazionale che vi annette la massima importanza in rapporto alle disposizioni legislative ed istruzioni dirette a favorire lo sviluppo demografico che costituisce un caposaldo della politica Fascista⁶.

Tali disposizioni, seppure indicative, non possono fornire da sole un quadro attendibile dell'attività censoria. La stessa frequenza con cui venivano ripetute potrebbe essere il sintomo di una incompleta applicazione, dovuta a difficoltà oggettive incontrate dai prefetti nell'adempimento del loro compito. Notevoli ostacoli erano frapposti dagli artisti, restii a omettere, per ovvi motivi scenici, la battuta piccante o satirica. Ne derivava una certa relativa inosservanza ai tagli e alle modifiche apportate, aggravata dal ricorso ad aggiunte arbitrarie e scene a soggetto. Spesso poi gli attori alteravano con il tono della recitazione o la mimica il significato originale del testo scritto, senza considerare l'effetto determinato dalla scenografia e dai costumi di scena⁷. Tutto ciò costringeva gli agenti di pubblica sicurezza a un'assidua sorveglianza e a un'azione repressiva sotto forma di ammonimenti, diffide e persino di chiusura temporanea dei locali.

Stante la notevole divergenza riscontrabile nell'attività delle numerose prefetture del regno, è naturalmente assai difficile ricostruire un quadro complessivo. Può essere però di per sé già molto indicativa un'analisi dell'azione svolta in un centro come Milano, considerando che quasi tutti i principali spettacoli finivano per essere presentati sulle ribalte delle sue sale. A titolo esemplificativo citeremo alcuni casi registrati dalla locale prefettura, che vistava, solo per i principali teatri cittadini, non meno di 440 copioni all'anno⁸.

⁶ A. M. (A. Mussolini), *P. S.*, in PDI, 11 febbraio 1928; e ASM, PM, GP, b. 1107, f. « Massime. Disposizioni generali teatri, cinematografi, ecc. 1909-1930 », sf. « Teatri e Cinematografi. Vigilanza per la morale e il buonc Costume », questura a uffici sezionali, n. 224 del 18 gennaio 1929.

⁷ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Carcano », appunto del prefetto in data 1929, e prefetto a questore, n. 6586 del 19 maggio 1930.

⁸ Cfr. i fascicoli di revisione teatrale per i vari anni in ASM, PM, GP, bb. 432-440.

A parte le diffide per variazioni non autorizzate al testo — come quella al concessionario del Lirico per la rivista *Terremoto* nel 1924⁹ — la maggioranza delle pratiche riguarda proteste di privati cittadini, della stampa, di associazioni laiche e cattoliche per violazioni al pudore, alle quali seguiva l'intervento delle autorità. Vivaci proteste, ad esempio, furono dirette contro la compagnia viennese Schwarz per le riviste *Donne all'inferno* e *Donne in paradiso*, soprattutto dalla Giunta diocesana di Milano e dall'Associazione lombarda per la moralità pubblica, a causa dei succinti costumi delle ballerine; il direttore fu però assolto il 18 marzo 1930 con una sentenza destinata a sollevare notevole scalpore¹⁰.

Anche Erminio Macario venne richiamato dalla prefettura nel 1930 per il « carattere di oscena lubricità nelle parole e negli atti » riscontrato nel suo spettacolo *Fiammiferi di lusso*¹¹. Sempre per ragioni di moralità furono date disposizioni ufficiali per annullare la progettata *tournée* italiana di Joséphine Baker, organizzata dalla Suvini Zerboni nel marzo 1929, dopo che un telegramma del ministero dell'Interno aveva avvertito che « armonia intendimenti Governo Nazionale per moralità spettacoli pubblici rappresentazioni Baker non devono essere consentite ». Dopo ripetute pressioni, tuttavia, nel 1932 fu permesso un breve giro artistico in Italia, dove furono riservate all'artista accoglienze tanto calorose da indurre Bocchini a telegrafare al prefetto di Milano che « per disposizioni superiori *non* ripetesi *non* può essere autorizzato nuovo corso recite compagnia teatrale Giuseppina Baker »¹².

Non mancarono lamentele per riviste come le *Black Follies* che sfruttavano, a loro dire, « il malsano adescamento tratto dall'impiego

⁹ Ivi, b. 432, f. « Revisione teatrale 1924 », fonogramma del questore al prefetto, 18 febbraio 1924.

¹⁰ Ivi, b. 1107, f. « Massime », sf. « Vigilanza per la morale e il buoncostume »; cfr. in particolare lettera al prefetto della Giunta diocesana di Milano in data 9 gennaio 1930, e del questore al prefetto in data 10 gennaio 1930 sulla diffida. Cfr. inoltre *Il Procuratore del Re appella contro una sentenza in materia di moralità pubblica*, in « L'Italia », 11 aprile 1930; *La Compagnia di riviste Schwarz*, in PDI, 5 dicembre 1929.

¹¹ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Carcano », ins. « Teatro Carcano. Rivista fiammiferi di lusso », 12 maggio 1930.

¹² Ivi, b. 1110, f. « Baker Josephine artista lirica - Rappresentazioni »; le citazioni sono tratte rispettivamente dal telegramma Min. Interno a prefetto, n. 13500 del 4 febbraio 1929, e dal telegramma di Bocchini a prefetto, n. 11877-433 del 21 maggio 1932.

della razza nera »¹³. Molto scalpore suscitò poi lo spettacolo *Milan e poeu pú*, non solo perché lo stretto vernacolo aveva spesso tratto in inganno l'inesperto censore, ma anche perché, per strappare un sicuro applauso, erano apparsi alla ribalta insieme a un garibaldino, un balilla e una piccola italiana: la stampa fascista reagì con durezza alla strumentalizzazione della gioventù del partito e i responsabili furono aspramente diffidati¹⁴. Vari reclami riguardavano anche i modi indecorosi con cui gli italiani erano spesso mostrati sulla scena: nel 1929, ad esempio, *Il traforo del mondo*, dove tre connazionali erano stati presentati come emigrati accattoni, sollevò una vibrata protesta del « Popolo d'Italia »¹⁵. Non erano quindi tollerate parodie di associazioni e corpi militari, come testimonia il seguente scambio di fonogrammi tra il prefetto e il questore:

Nel giornale « Ambrosiano » di ieri sera nella rubrica occhio del pubblico un tale si lagna che al Teatro Eden un macchiettista di figure militari faccia con delle canzonette oscene una propaganda antimilitarista. Se la cosa è vera faccia proibire subito a tale macchiettista di prodursi all'Eden o in qualsiasi altro teatro della città.

Relazione suo fonogramma odierno n. 7042 segnalo che già fin da stamane ho fatto severamente diffidare il canzonettista che agisce al Teatro Eden¹⁶.

Inoltre si levarono lamentele per la brutalità e le fosche tinte caratterizzanti molta produzione popolare, al punto da provocare un'interrogazione alla Camera¹⁷.

La moralizzazione riguardò anche altri aspetti della vita teatrale:

¹³ Ivi, b. 1112, f. « Rivista Negra Black Follies », Associazione lombarda per la moralità pubblica a prefetto, 19 ottobre 1927; cfr. anche *La compagnia negra di riviste al Dal Verme*, in PDI, 20 ottobre 1927. Cfr. altre proteste in ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Eden », ins. « Rivista "Hai sentito il segnale?" al teatro Eden ». Cfr. infine il decreto di chiusura per quindici giorni del Garibaldi del 16 agosto 1927, accolto positivamente da « L'Italia » (*Un cinematografo chiuso per misure di moralità*, 18 agosto 1927), che elogiò il governo che mostrava di difendere la religione e il decoro nazionale.

¹⁴ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Teatro Principe. Dimostrazione ostile contro Piccinelli per Rivista "Milan e poeu pú" ».

¹⁵ *Riviste, varietà e ... decoro*, in PDI, 28 novembre 1929.

¹⁶ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Eden », ins. « T. E. Macchiettista di figure militari », rispettivamente prefetto a questore, n. 7042 del 29 agosto 1923; e questore a prefetto, n. 4811 del 29 agosto 1923.

¹⁷ *La vigilanza sul teatro popolare a base di delitti e di sangue*, in PDI, 21 settembre 1927.

ad esempio si cercò di arginare, senza molto successo, l'usanza della *claque* — per la quale fu utilizzato uno speciale corpo di vigilanza artistica patrocinato dalla Corporazione del Teatro¹⁸ — e del bagarinaggio, quest'ultimo mediante un'azione repressiva culminata con alcuni arresti, ma priva di durature conseguenze¹⁹. Soprattutto si adottarono drastici provvedimenti contro i *tabarins*, decretandone la temporanea chiusura, per i motivi così illustrati da una circolare ministeriale:

Non fa d'uopo accennare come tale trattenimento, per la sua stessa indole e per il pubblico che lo frequenta, tra cui si insinuano elementi di scarsa o di nessuna moralità, è fonte di corruzione e di vizio e costituisce sempre un serio pericolo per i più giovani, predisposti, appunto per l'età giovanile a subire le perniciose suggestioni di ambienti equivoci²⁰.

Più tardi il divieto fu però attenuato, limitandosi in certi casi alla proibizione di numeri di varietà²¹.

L'attività prefettizia, lungi dall'essere circoscritta soltanto a simili azioni repressive, si estendeva anche al controllo del funzionamento di agenzie teatrali e gruppi drammatici, al rispetto delle misure di sicurezza nei locali e, talvolta, all'intervento in caso di contrasti o di fallimenti delle compagnie²². Non mancavano poi veri e propri incidenti nel corso

¹⁸ *Notiziario musicale*, ivi, 26 settembre 1923.

¹⁹ *Gli eterni "bagarini" e l'"esaurito" dei teatri*, ivi, 11 marzo 1925; ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 », sf. « Teatro Scala bagarinaggio », fonogramma prefetto a questore, n. 5613 dell'8 aprile 1928 e del questore a prefetto, n. 6655 del 24 maggio 1928.

²⁰ Circolare Min. Interno n. 13599 del 22 dicembre 1926, in *Raccolta degli Atti Ufficiali del Governo, Leggi, Decreti, Istruzioni, Circolari*, anno 1927, p. 320. Cfr. anche *Energiche disposizioni del Governo per la vigilanza sui pubblici ritrovi*, in PDI, 13 gennaio 1927; *La chiusura dei "tabarins"*, ivi, 9 febbraio 1927. Cfr. anche i tentativi di far riaprire il locale Trianon, mediante l'intervento di Starace, in ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Società teatrale Mauri esercente Teatro Trianon ».

²¹ Ivi, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Federazione Nazionale Sindacati Fascisti Teatro e Cinema - Arte varia presso Dancing e Tabarin - Impiego di artisti italiani ».

²² Sul controllo del corretto funzionamento delle agenzie teatrali cfr. ivi, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », dove è presente materiale riguardante i problemi inerenti lo scioglimento di alcune compagnie (ad esempio nel sf. « Compagnie Operette Città di Milano e Casa Sonzogno » e sf. « Compagnia di Riviste "Nuovissima" al teatro Diana »). Cfr. anche ivi, b. 1112, f. « Vertenze », sf. « Compagnia di operette Maria Laetizia Celli e Gualtiero Tumiatì - Ricorso contro Società Zerboni ». Sui problemi della sicurezza cfr. ivi, b. 1109, f. « Teatri

delle rappresentazioni, ai quali le autorità rispondevano in genere con un maggiore spiegamento di forze e assai raramente, in verità, con la proibizione per motivi di ordine pubblico²³. Provvedimenti più drastici erano adottati per episodi di manifesta natura politica, che però diminuirono notevolmente con il passare del tempo e non assunsero più la drammaticità dei primi anni del regime, quando la rappresentazione scenica diveniva un'occasione di scontro tra fazioni avverse, ad esempio tra fascisti e popolari. Fu il caso dell'invasione, nel febbraio 1924, del teatro Fossati da parte di una cinquantina di popolari, alcuni armati di randello, al grido « Evviva l'Italia abbasso l'Operetta Fifi e l'immoralità »²⁴. Oppure della confluenza a Monza di quasi duecento popolari, ancora per un lavoro ritenuto immorale (la *pochade* *La cintura di castità*) e il relativo concentramento di risposta dei fascisti²⁵. Di tipo diverso l'episodio della rappresentazione nell'aprile 1925 del poema drammatico *L'amorosa tragedia* di Sem Benelli, per il quale venne disposta una speciale sorveglianza per via del significato politico antigovernativo attribuitogli e della massiccia partecipazione di aventiniani alla prima al Valle di Roma. Le autorità, però, non intervennero poiché, a parte alcuni disturbatori, prevalsero le approvazioni e la compagnia Almirante ricevette calorosi applausi²⁶. Per motivi politici si procedette anche con deci-

vari », sf. « Teatro Apollo »; e ivi, b. 1107, f. « Massime », sf. « Pratica generale. Disposizioni di massima ».

²³ Per documentazione riguardo incidenti a Milano cfr. ivi, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Accademia dei Filo-Drammatici di Milano - Invito », ins. « Tragedia Amara al Teatro Filodrammatici »; ivi, sf. « Dal Verme », ins. « Le Cocu Magnifique - Teatro Dal Verme »; sf. « Eden », ins. « Teatro Eden »; sf. « T. Excelsior incidenti »; sf. « Teatro Olimpia e Commedia "Jean de la Lune" - Manifestazioni ostili »; sf. « Teatro Lirico »; sf. « T. L. - Incidenti »; sf. « Manzoni ».

²⁴ Ivi, b. 432, f. « Revisione teatrale 1924 », fonogramma della divisione interna CC. RR. al prefetto, n. 65/5 del 1° febbraio 1924.

²⁵ Ivi, b. 1112, f. « Operetta "Cintura di Castità" incidente a Monza », fonogramma della divisione esterna CC. RR., n. 10/9 del 1° giugno 1922 e n. 553 del sottoprefetto di Monza nella stessa data, entrambi al prefetto di Milano.

²⁶ La stampa fascista ironizzò pesantemente sull'accaduto: « Il Popolo d'Italia », ad esempio, dopo aver riportato con soddisfazione un durissimo giudizio critico di D'Amico sull'opera e sull'autore, concludeva: « Fin qui il critico; ma se l'Aventino ha trovato finalmente questa risorsa sulle scene perché sciupargliela con giudizi d'arte? Meglio è per la cronaca registrare che l'Aventino ha lasciato il Parlamento riversandosi a teatro, e che il dramma è in funzione declamatoria di comizio. E se lo mettessimo in musica? ». *L'amorosa tragedia di Sem Benelli e una tentata manifestazione aventiniana*, in PDI, 16 aprile 1925.

sione nei confronti di numerose piccole società filodrammatiche e musicali, ostacolate o addirittura sciolte a causa dell'ispirazione popolare o socialista che le contraddistingueva²⁷.

Se l'ambiente di sinistra in breve non avrebbe piú causato soverchie preoccupazioni, non altrettanto si può dire del complesso mondo cattolico che gestiva, negli oratori e nelle sedi dell'Azione Cattolica, numerosissime sale, adibite, spesso indifferentemente, a teatro o a cinematografo. Il controllo su simili rappresentazioni a carattere pedagogico era assai relativo sia per le oggettive difficoltà tecniche, sia perché la linea filocattolica perseguita dal regime sconsigliava di provocare eccessivi attriti. Si poté quindi svolgere senza significative intromissioni da parte dei prefetti quell'attività teatrale di cui i cattolici avevano da lungo tempo compreso le potenzialità educative e propagandistiche, al punto che non era mancato chi aveva proposto di creare un vero e proprio teatro cattolico²⁸. Interessanti a questo riguardo le affermazioni contenute in un articolo degli « Annali dell'Italia Cattolica »:

Uomini di acuto ingegno e di profonda coltura, pur nell'intensa preparazione alla vita pubblica, intuirono tutta l'efficacia che può avere anche il teatrino di un Circolo o di un Oratorio. (...)

La passione per il teatro poi, che innegabilmente è assai diffusa nel nostro popolo, ed il bassissimo livello morale al quale è sceso il teatro italiano, debbono rendere pensosi gli educatori che vedono nel teatro un prezioso coefficiente di elevazione intellettuale e morale, e debbono pure spingerli alla ricerca dei mezzi piú adeguati per la soluzione dell'importante problema²⁹.

La sensibilità dimostrata verso le esigenze della Chiesa incoraggiò, da parte cattolica, una capillare azione di denuncia verso l'immoralità e l'anticlericalismo presenti in varie produzioni, concretatasi in un energico, e in genere fortunato, intervento presso le pubbliche autorità. Significativa, ad esempio, la protesta contro la commedia *Prete Pero* di Dario Niccodemi (« evidentemente anticlericale, del piú banale e pla-

²⁷ ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Associazioni e bande musicali », sf. « Corpo musicale di Nerviano »; sf. « Senago - Corpo musicale di S. Carlo Borromeo »; sf. « Gorgonzola. Società "Orchestrina Sveglia". Scioglimento ».

²⁸ A. Navoni, *La moralità del teatro*, in « L'Italia », 7 ottobre 1925.

²⁹ M. Busti, *Il teatro educativo in Italia*, in « Annali dell'Italia Cattolica », a cura della Giunta centrale dell'Azione cattolica, Milano 1925, p. 353. Cfr. anche ASM, PM, GP, b. 1107, f. « Massime », sf. « Teatri e cinematografi presso gli oratori ecclesiastici milanesi »; S. Pivato, *Il teatro di parrocchia*, Roma 1979.

teale anticlericalismo »)³⁰. Il lavoro, che già aveva provocato incidenti nel 1918 a causa della supposta satira verso il cardinale Ferrari, fu definitivamente proibito nel 1924 per ragioni di ordine pubblico, in seguito a una veemente lettera della Gioventù Cattolica milanese³¹. Pure interessante l'esposto del 1930 contro *Morte civile* di Paolo Giacometti (opera in favore del divorzio), dal tono quasi intimidatorio:

Consapevoli delle direttive del DUCE, assertore dei valori religiosi e morali del Popolo italiano, prima di invocare l'intervento dell'alta Autorità religiosa e civile, consci dello zelo dalla S. V. ill. spiegato nella tutela del rispetto a quanto fu pure stipulato nel Concordato Lateranense, invochiamo la immediata proibizione della suddetta commedia³².

La precisa volontà di assecondare le direttive cattoliche può essere testimoniata, inoltre, dalle severe restrizioni imposte sugli spettacoli di giovedì e venerdì santo « in seguito a specifica richiesta di molte associazioni cattoliche (...) per ossequio al sentimento religioso della grandissima maggioranza del popolo italiano »³³. Pure eloquenti le seguenti istruzioni comunicate ai prefetti ancora riguardo a opere contrarie alla morale:

Bisogna considerare che ledono la morale tutte quelle opere che siano contrarie ai sentimenti etici e famigliari della popolazione italiana anche sotto il pretesto pseudo romantico dell'ardimento artistico stop nella valutazione dei casi singoli SS. LL. vogliano tenere presente che in un paese cattolico da secoli restaurazione valori morali non può essere fatta prescindendo dagli insegnamenti etici della religione ufficiale dello stato³⁴.

Per concludere con l'esame sui provvedimenti miranti al controllo

³⁰ ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Prete Pero: Commedia di D. Niccodemi », sf. « Commedia Prete Pero », presidente federale della Gioventù cattolica milanese alla Giunta diocesana, 28 dicembre 1923.

³¹ Ivi, prefetto a questore, n. 9657 del 1° gennaio 1924 e sottoprefetto di Monza a prefetto di Milano, 3 gennaio 1924.

³² Ivi, f. « Balsamo e Cinisello — esposto dei parroci per protesta circa rappresentazione del dramma "Morte civile" — nel Salone della Cooperativa Aurora », lettera del sac. Emilio Griffini alla P. S. di Sesto S. Giovanni, 7 marzo 1930.

³³ Ivi, b. 1107, f. « Massime », sf. « Giovedì e Venerdì Santo - Divieto spettacoli pubblici contrastanti sentimento religioso », telegramma Min. Interno ai prefetti, n. 6692 del 24 marzo 1926.

³⁴ Ivi, sf. « Rappresentazione Opere e Drammi - Facoltà di proibirle per ordine pubblico e moralità », telegramma Min. Interno ai prefetti, n. 29253 del 22 novembre 1926.

delle rappresentazioni teatrali non si può trascurare la particolare attenzione prestata ai rapporti con l'estero. È nota l'importanza attribuita ai successi italiani conseguiti in altri paesi; pur trattandosi di avvenimenti artistici, essi finivano con l'assumere sulla stampa fascista e nei discorsi ufficiali un significato politico di affermazione della nuova Italia. Notevole rilievo era stato riservato, ad esempio, al buon esito degli spettacoli di Pirandello, Fausto Maria Martini, Rosso di San Secondo e Luigi Chiarelli, nonché alle esibizioni di artiste come Irma ed Emma Gramatica³⁵. Anche più numerose furono le riuscite manifestazioni musicali, come l'esibizione di Alfredo Casella in Russia nel dicembre 1926 e quella rumena di Mascagni nel maggio 1927, i successi di Toscanini a New York nel febbraio dello stesso anno e la trionfale *tournee* scaligera in Austria e Germania nel maggio 1929³⁶.

Mussolini diramò, quindi, nel 1925 una circolare d'intesa con i ministeri della Pubblica Istruzione e degli Affari Esteri, in cui si fissavano norme per disciplinare le numerose, e spesso sfortunate, *tournees* causanti « un innegabile discredito per il nome e per l'arte italiana all'este-

³⁵ ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », Min. Affari Esteri a MPI, telesspresso n. 266936 del 27 dicembre 1927; F. Rubbiani, *Luigi Pirandello a Parigi e il teatro drammatico italiano all'estero*, in « Comœdia », 1^o maggio 1923.

³⁶ ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », G. Manzoni (da Mosca) al Min. Affari Esteri, 8 dicembre 1926; E. De Pompeis (da Cluj), 16 maggio 1927; *Toscanini trionfa a New York*, in PDI, 3 febbraio 1927; *I successi di Toscanini a New York*, ivi, 8 febbraio 1927; e i vari articoli dedicati alla *tournee* della Scala in Austria e in Germania in PDI del maggio-giugno 1929 (« In verità la nuova Italia (...) ha trionfalmente compiuto la prima parte di questa "tournee" che ricorda ai popoli l'alta missione di civiltà che la nostra Patria ha sempre adempiuto nel mondo »; articolo di C. Peverelli del 22 maggio 1929). Cfr. anche *Il Bilancio degli Esteri*, in PDI, 7 maggio 1930; ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacoli. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Corporazione Nazionale del Teatro », telegramma di Mussolini al prefetto di Milano, n. 10682 del 5 settembre 1924; ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », telesspressi del Min. Affari Esteri a MPI, n. 263093 del 6 dicembre 1927 (Jugoslavia), n. 263755 del 10 dicembre 1927 (Jugoslavia), n. 265517 del 20 dicembre 1927 (Ungheria). Sull'importanza del settore musicale e sul cespite di entrate — che per l'esportazione di artisti, opere e materiali nel 1925 ammontava a 250 milioni — cfr. il discorso di Lualdi alla Camera del 28 marzo 1935, *Per la musica contemporanea italiana*, in ACS, PCM (1934-36), f. 3/2.12, n. 3972, « Discorsi dell'on. Deputato al Parlamento sig. Adriano Lualdi sulla musica e sul teatro ». Su progetti per una sistematica opera propagandistica all'estero mediante selezionate compagnie liriche di « ottimi e provati fascisti », cfr. ACS, MPI (1929-33), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 158, f. « Tutela dell'arte italiana all'estero », A. Canepa a MPI, 31 marzo 1924 e risposta del MPI del 17 maggio 1924.

ro ». In particolare veniva istituito un nulla osta, rilasciato dalla Corporazione nazionale del Teatro e indispensabile per l'ottenimento dei passaporti, che tuttavia trovò un'applicazione limitata a causa delle successive travagliate vicende della Corporazione³⁷. Si fece ricorso quindi a mezzi traversi, arrivando persino a sospendere le facilitazioni ferroviarie, considerato che:

ai fini proposti di tutela del buon nome dell'arte nostra all'estero, giovi l'indurre indirettamente le Compagnie a chiedere di volta in volta la preventiva autorizzazione di codesto Ministero [della Pubblica Istruzione], il quale potrà così, caso per caso, giudicare dell'opportunità o meno dell'espatrio medesimo³⁸.

E si arrivò a parlare della compilazione di un elenco di compagnie autorizzate a recarsi all'estero³⁹. La questione venne, infine, risolta nel 1927, quando la direzione generale di Pubblica Sicurezza obbligò i prefetti a interpellare i sindacati fascisti in merito alle garanzie che le formazioni artistiche potevano offrire⁴⁰.

Naturalmente una parallela, costante vigilanza fu sempre assicurata dai ministeri dell'Interno e degli Affari Esteri nei riguardi degli artisti stranieri che desideravano esibirsi in Italia. Le direttive seguite erano tese sia a negare l'accesso ad artisti indesiderati⁴¹, sia a evitare incidenti incresciosi, come nel caso della *tournee* di Gaston Baty — sul quale Grandi si esprimeva nei seguenti termini:

Il Baty è uno dei giovani direttori artistici del teatro di Avanguardia e gode di influenza nell'opinione francese e anche estera. Di ciò informo codesto Ministero [della Pubblica Istruzione] per sua opportuna notizia e affinché per quanto possibile, siano evitati eventuali incidenti⁴².

³⁷ Ivi (1927-28), b. 137, f. « Compagnie teatrali italiane all'estero - Capocomitato », Mussolini ai regi uffici diplomatici e consolari, circolare n. 18 del 4 marzo 1925. Cfr. anche comunicato per la Stefani; telespresso n. 233873 del 16 agosto 1926 del Min. Affari Esteri al MPI; Min. Interno a prefetti, n. 13650/11900.31 del 18 settembre 1926.

³⁸ Ivi, Min. Affari Esteri a MPI, telespresso n. 247538 del 15 settembre 1928.

³⁹ Ivi, Min. Comunicazioni a MPI, telegramma n. 512/29810/14 del 12 settembre 1928.

⁴⁰ Cfr. il commento dedicato alla disposizione nel numero del 22 maggio 1927 del « Torchio ».

⁴¹ ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Banda Musicale " Harmonie Etablissements " di Vienna - Soggiorno nel Regno. Divieto ».

⁴² ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3^a div., b. 136, f. « Varie », D. Grandi a MPI, n. 3159 del 6 dicembre 1927. Cfr. anche ASM, PM, GP,

Non mancarono, infine, risvolti politici, come nell'episodio di un artista svizzero sospettato di trasmettere « comunicazioni e ordini massonici e antifascisti »⁴³.

Nel complesso si può affermare che fin dall'inizio il regime ebbe a disposizione un articolato sistema di controlli preventivi e repressivi, che lasciava ai prefetti un ampio margine di azione. L'ultimo capoverso del citato articolo 127 del T. U. di leggi di P. S. assegnava loro la facoltà di proibire qualunque opera potesse risultare in qualche modo « di danno o di pericolo pubblico ». In pratica veniva così assegnato alle autorità prefettizie un potere assai esteso e arbitrario, che avrebbe permesso in molte occasioni di negare il permesso di rappresentazione a opere che pure non contravvenivano palesemente ai criteri stabiliti. Il sistema funzionò nel complesso con discreta efficienza, anche se talvolta non corrispose in pieno alle aspettative, come stanno a indicare i frequenti richiami ministeriali. Ciò deve essere tuttavia attribuito a un fattore ineliminabile, dato l'ordinamento stabilito, e cioè — a prescindere da casi di negligenza o, più raramente, di voluta inosservanza — alle difformi valutazioni delle autorità locali. L'inconveniente sarà definitivamente eliminato all'inizio degli anni '30, quando grazie a un'accurata opera di accentramento e razionalizzazione, il regime verrà a disporre di uno strumento docile e collaudato, atto ad assolvere i sempre più complessi e delicati compiti progressivamente assegnatigli. Negli anni '20 l'elemento più rilevante resta comunque la sostanziale continuità con il periodo precedente, attestata sia dalla persistenza di disposizioni legislative, sia dalle inclinazioni prevalentemente tradizionaliste dei prefetti — e in generale dei quadri della burocrazia — ai quali era demandata la revisione dei copioni teatrali. È assai significativo che da parte dello stesso ministero siano state impartite istruzioni dirette quasi esclusivamente alla difesa della pubblica moralità, a conferma di una posizione conservatrice, non pienamente ideologizzata, diretta sostanzialmente alla salvaguardia di istituzioni e valori costituiti. Non a caso gli interventi più prettamente politici scaturirono principalmente da preoc-

b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Compagnia drammatica francese Gaston Baty, rappresentazioni Giovinezza d'Italia », telegramma di Bocchini a prefetto, n. 44548 dell'11 dicembre 1927.

⁴³ Ivi, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 », sf. « Teatro Scala concerti », Bocchini a prefetto, telegramma in cifra n. 19622 del 30 maggio 1927, e questore a prefetto, n. 10295 del 30 maggio 1925.

cupazioni « esterne », per così dire, all'opera (legate a problemi di ordine pubblico o alla volontà di colpire note personalità antifasciste) più che da un accurato esame dei contenuti del testo da rappresentare.

È fuori dubbio però che proprio in questi anni siano state gettate le basi per un'azione censoria più attenta, quale sarà nel decennio successivo, in grado non solo di eliminare le voci dissonanti con l'immagine ufficiale del regime, ma anche di esplicitare un'opera più raffinata di orientamento politico-ideologico.

La politica delle sovvenzioni.

La censura rappresentò, tuttavia, solo un aspetto della complessa attività che il regime si apprestava a svolgere, soprattutto in campo legislativo.

Fino al XX secolo la vita teatrale si era sviluppata principalmente in base a usanze e consuetudini, talvolta secolari e dettate dall'esperienza, che lasciavano in genere largo margine all'arbitrio dei singoli. Il nuovo regime era però deciso a svolgere un'attiva azione di controllo e organizzazione, ispirata idealmente a un modello di vita teatrale perfettamente disciplinata, secondo le norme emanate da un unico centro direttivo.

Così, se fino ad allora il teatro era stato assoggettato quasi solo alle disposizioni del Codice Civile e del Codice Commerciale — essendo l'impresa di pubblico spettacolo considerata atto di commercio — si iniziò a provvedere per gettare le basi di una sorta di « diritto teatrale ». Naturalmente per realizzare una simile completa normativa era indispensabile risolvere svariati e complessi problemi: sotto la pressione delle necessità contingenti si rivolse perciò la maggiore attenzione alla questione degli aiuti finanziari, l'unica, per di più, a essere stata già parzialmente affrontata in epoca precedente.

La posizione ufficiale del regime riguardo alle forme che un sostegno economico avrebbe dovuto assumere fu chiaramente espressa da Giovanni Gentile in un'intervista del marzo 1924:

Più che un teatro di Stato io vedrei con piacere la costituzione di uno, più teatri artistici, diretti da uomini di cultura, indipendenti o collegati tra loro da una unica direzione, s'intende privata. Lo Stato potrebbe contentarsi di contribuire, insieme con gli Enti locali, alle sovvenzioni di cui avranno bisogno⁴⁴.

⁴⁴ Rossana, *Le chiare e fiduciose parole di S. E. Gentile sui compiti della Corporazione e dell'Ente Nazionale*, in « Il Teatro d'Italia », 21 marzo 1924.

Il ministro della Pubblica Istruzione aveva indicato le direttive che sarebbero state osservate a lungo: accantonata l'idea di un teatro di stato, si sarebbe preferito sovvenzionare l'industria privata, purché rispondente a determinati requisiti artistici e ideologici. Si optò, pertanto, per una politica di sovvenzioni che si limitasse ad appoggiare forme artistiche e organizzative già esistenti — eliminando quindi l'imbarazzo di dovere creare nuovi moduli — derivante in fondo da una lunga tradizione di mecenatismo, evolutasi, parallelamente alle mutazioni politico-sociali, nelle forme più anonime e burocratiche del paternalismo di stato.

Il primo intervento legislativo al riguardo (dopo il R. D. L. 4 maggio 1920, n. 567 in favore di Enti autonomi e teatri lirici) era stato disposto in periodo prefascista con un decreto che prevedeva lo stanziamento di 200.000 lire, da iscriversi nel bilancio del ministero della Pubblica Istruzione, « per lo scopo specifico della tutela ed incremento dell'arte drammatica e lirica », prelevato dal diritto erariale riscosso dalla SIA per conto dello stato⁴⁵. Un successivo provvedimento stabiliva che tale somma fosse erogata « per sussidi a teatri lirici e drammatici, a imprese artistiche, a compagnie drammatiche che svolgano con nobiltà di intenti e dignità di forme un programma precedentemente concordato con il Ministero », nonché per imprese già finanziate da enti locali o senza fine di lucro, o ancora per istituti o pubblicazioni svolgenti attività pedagogica ed educativa, previo parere di una speciale commissione di tre membri nominata dal ministro⁴⁶. In seguito tali disposizioni sarebbero state lievemente modificate per provvedere anche a giovani autori mai rappresentati⁴⁷.

Ma la legge, che significativamente fissava in riscontro il controllo ministeriale sul programma artistico, non ebbe gli effetti sperati: solo nel 1921 la somma fu ripartita fra la migliore compagnia di prosa — la compagnia drammatica Nazionale Talli-Borelli-Ruggeri — e un concorso per nuove opere liriche italiane⁴⁸. Alla fine del 1922 il

⁴⁵ La citazione è tratta dall'art. 10, comma 3°, del R.D.L. 23 gennaio 1921, n. 5.

⁴⁶ La citazione è tratta dall'art. 1, comma a), del R.D.L. 26 giugno 1921, n. 1261.

⁴⁷ R.D. 17 settembre 1925, n. 1738; cfr. anche la relazione al decreto in ACS, PCM (1924-25), Provvedimenti legislativi, Istruzione, n. 163.

⁴⁸ L'assegnazione del premio provocò molte polemiche, poiché alla notizia del

fondo, per motivi di economia, fu in pratica ridotto alla metà, obbligando il ministro dell'Istruzione a continui appelli per ulteriori stanziamenti⁴⁹. L'importo rimanente fu destinato al suddetto concorso lirico, nonché a società e istituti per la diffusione e l'insegnamento musicali, come si rileva dai verbali di adunanza della commissione preposta, formata alternativamente da nomi come Respighi, Molinari, Mulè, Giordano, Cilea, Vitale e Gasco⁵⁰. Poco dopo per il teatro drammatico si aggiunse anche il R. D. L. 11 gennaio 1925, n. 51, che assegnava 100.000 lire al Teatro d'Arte di Pirandello.

Le sovvenzioni previste risultarono del tutto inadeguate di fronte alla profonda crisi in cui versava il teatro, e per di più non furono utilizzate completamente, come ammise con franchezza alcuni anni dopo il ministro De Vecchi nel rifiutare il passaggio al nuovo sottosegretariato diretto da Galeazzo Ciano dei previsti fondi di 300.000 lire riguardanti il teatro:

Il Sottosegretario per la stampa e la propaganda ha invece chiesto per sé la metà del capitale per poter destinare 100.000 lire annue al Teatro d'arte in Roma (per il quale non è stata mai spesa finora alcuna somma né su questo, né su altri capitoli del mio bilancio) e per poter impiegare 200.000 lire per la tutela e l'incremento dell'arte drammatica, lirica e cinematografica, al qual fine, il Mini-

concorso che avrebbe assegnato 120.000 lire alla compagnia che risultasse « ottima per la sua composizione, per la sua direzione e per il suo programma artistico » a condizione che « almeno la metà delle rappresentazioni della detta Compagnia dovrà essere costituita da opere italiane », si formò appositamente la Compagnia Nazionale con Talli direttore, Ruggeri e la Borelli primi attori, Calò, Olivieri, Tofano, la Marchiò e altri come interpreti — sciogliendo le preesistenti formazioni. Alla notizia, la NVCAB (Niccodemi - Vergani - Cimara - Almirante - Borghesi), fino allora principale favorita, si ritirò sdegnosamente, tanto che la Nazionale risultò l'unica concorrente — insieme alla compagnia fiorentina di Augusto Novelli, peraltro subito esclusa perché dialettale. Cfr. E. Polese, *L'età fatta*, in AD, 6 agosto 1921 (da cui sono tratte le citazioni); Id., *Della "Compagnia Colosso... di Rodi"*, e *Un bel gesto*, ivi, 3 settembre 1921; Id., *L'anno preso!*, ivi, 17 settembre 1921; Id., *Ab!... quel tremendo Rosadi!!*, ivi, 24 settembre 1921; S. D'Amico, *Cenerentola a Palazzo Venezia*, in « Comoedia », 20 maggio 1922.

⁴⁹ Cfr. la richiesta di maggiori assegnazioni nella lettera del MPI a Min. Finanze del 25 maggio 1926, e anche le relative risposte in data 2 e 26 giugno 1926, in ACS, MPI (1926-28), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3ª div., b. 136, f. « Incremento dell'arte lirica e drammatica » (e cfr. pure il R.D.L. 4 gennaio 1925, n. 41, che assegnò ulteriori lire 100.000 per il teatro).

⁵⁰ Cfr. anche i verbali di adunanza 19-21 giugno 1923; 24 aprile 1924; 15 aprile e 26 giugno 1925; 23 giugno 1926; 2 giugno 1927; 14-15 febbraio e 22 ottobre 1928, ivi.

stero dell'Educazione Nazionale ha speso finora all'incirca 100.000 lire in media all'anno⁵¹.

Contemporaneamente si riordinava la materia dei diritti erariali con R. D. 30 dicembre 1923, n. 3276 — già stabiliti nella misura del 10 % sull'introito lordo degli spettacoli — e quella dei diritti d'autore, con R. D. L. 7 novembre 1925, n. 1950. Quest'ultimo istituiva la tassa del 5 % sulla rappresentazione di opere cadute in pubblico dominio, destinando due milioni di questi nuovi proventi al ministero dell'Economia Nazionale « per incoraggiamenti ad autori, ad enti ed istituti che abbiano conseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura e l'industria »⁵². L'idea di tassare i lavori antichi era stata avanzata, come si è visto in precedenza, da Marco Praga, il quale aveva osservato come la mancata corresponsione della percentuale all'autore non andasse in favore del pubblico, bensì dell'impresario; egli aveva, perciò, proposto di costituire un apposito fondo per il teatro. Ma la legge, che colpiva maggiormente le piccole compagnie il cui repertorio non comprendeva generalmente un gran numero di autori moderni, ignorò tali aspettative, destinando le sovvenzioni genericamente al campo dell'industria e della cultura⁵³. Bisognò attendere ancora tre anni perché le disposizioni per l'erogazione dei suddetti premi, in seguito a ripetute proteste, venissero incontro parzialmente ai *desiderata* del mondo dello spettacolo, mediante un decreto che, mentre modificava la composizione della commissione preposta al vaglio delle domande, affermava: « Fra le opere meritevoli d'incoraggiamento debbono tenersi in considerazione preminente quelle che si connettono direttamente con l'industria teatrale »⁵⁴.

⁵¹ ACS, PCM (1934-36), f. 1/1.2, n. 3741, sf. 2, « Trasferimento di fondi al bilancio della Finanza », De Vecchi di Val Cismon alla PCM, 18 maggio 1935. Cfr. anche Min. Finanze a Min. Educazione Nazionale, 11 maggio 1935, e PCM a Min. Educazione Nazionale, 17 giugno 1935.

⁵² La citazione è tratta dall'art. 35 del R.D.L. 7 novembre 1925, n. 1950. Anche questa nuova tassa fu riscossa dalla SIAE per conto dello stato: cfr. R.D.L. 19 settembre 1926, n. 2202. Per le reazioni dell'ambiente: *Del pubblico dominio*, in AD, 28 agosto 1926; *Non più pubblico dominio*, ivi, 6 novembre 1926; *Fatta la legge...*, ivi, 8 gennaio 1927.

⁵³ ACS, PCM (1931-33), f. 18/2, n. 1410, « Corporazione dello Spettacolo - Questioni varie », Appunto Pierantoni al ministro delle Corporazioni, 1° maggio 1931.

⁵⁴ Art. 2 del R.D. 26 aprile 1928, n. 1210. La commissione era così stabilita (art. 1): cinque esperti di arte, lettere e scienze; due esperti del settore indu-

Nello stesso tempo erano però intervenute alcune nuove circostanze: a meno di un anno dall'entrata in vigore delle norme sul pubblico dominio — prorogate con R. D. 14 novembre 1926, n. 1961 — si dovette constatare che il gettito della nuova imposta era largamente inferiore alle previsioni e di conseguenza si ridusse lo stanziamento da due a un milione. Inoltre, per volontà espressa di Mussolini, si decise di trasferirlo dal ministero dell'Economia Nazionale a quello della Pubblica Istruzione⁵⁵ — anche se il primo avrebbe continuato ad assegnare un premio annuo alla compagnia con il migliore repertorio di « italianità ».

Infine con lo statuto della Reale Accademia d'Italia, approvato nel febbraio 1929, si rimise a quest'ultimo ente l'amministrazione dei premi d'incoraggiamento⁵⁶.

Le travagliate vicende delle sovvenzioni ingenerarono non poca confusione fra gli stessi artisti, che finirono per indirizzare una considerevole quantità di richieste indistintamente al ministero della Pubblica Istruzione, a quello dell'Economia Nazionale, alla Reale Accademia d'Italia, ma anche al ministero delle Corporazioni, alla Presidenza del Consiglio dei Ministri e alla Casa Reale.

Premi per oltre 850.000 lire furono assegnati dal ministero dell'Economia Nazionale nel 1927 — tramite il preposto ufficio della Proprietà Intellettuale — al Teatro degli Indipendenti, al Teatro Sperimentale di Bologna, alla Compagnia del Teatro d'Arte di Pirandello, al Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca a Roma; all'Istituto Nazionale del Dramma antico, all'Istituto Nazionale per la rappresentazione dei drammi di Gabriele D'Annunzio; ad autori drammatici (F. V. Ratti e A. De Stefani); e a vari enti e società orchestrali e liriche⁵⁷.

Anche la direzione generale delle Belle Arti del ministero della Pubblica Istruzione, a partire dall'anno successivo, quando poté disporre del fondo, distribuì numerosi sussidi, seppure in genere di entità meno rilevante, a singoli artisti, a compagnie e a teatri. Ma con il

striale; un rappresentante della Federazione dei sindacati intellettuali; uno della Confederazione dell'industria; uno dell'Associazione editoriale libraria italiana; un membro della Società Autori.

⁵⁵ R.D.L. 23 ottobre 1927, n. 2036, Tabella B: ministero dell'Istruzione Pubblica, comma *a*); ministero dell'Economia Nazionale, comma *b*).

⁵⁶ R.D. 4 febbraio 1929, n. 164, art. 1, comma *e*).

⁵⁷ D.M. 28 giugno 1927, in GU n. 173 del 1927. Per le reazioni cfr. *Altre elargizioni*, in AD, 16 luglio 1927.

1929 tornò ad amministrare soltanto i limitati proventi della legge del 1921, essendo subentrata in tale funzione l'Accademia d'Italia⁵⁸.

Se si analizzano le pratiche di questi anni concernenti le sovvenzioni, il primo dato impressionante è l'elevato numero di richieste respinte. Si può dire che quasi in ogni fascicolo ricorrono frasi come le seguenti:

questo Ministero deve dichiarare che, stante la scarsa entità del fondo in confronto delle numerosissime domande pervenute la detta commissione dovette rinunciare, suo malgrado, a promuovere proposte di premi per altri importantissimi istituti ... debbo far presente che la esiguità del fondo iscritto in bilancio e la molteplicità delle richieste mettono l'Amministrazione nell'impossibilità di concedere un largo aiuto ...⁵⁹.

Fin dalle prime avvisaglie della crisi, infatti, singoli artisti, compagnie e società di vario tipo si erano affrettati a presentare domande per ottenere un aiuto finanziario. Molti non furono esauditi, poiché i limitati stanziamenti previsti dalle disposizioni legislative circoscrivevano notevolmente l'azione pubblica. Eppure lo stato non era costretto a ricorrere ad altre fonti di finanziamento, circostanza che avrebbe potuto giustificare una certa cautela: attraverso le sovvenzioni esso non restituiva che una minima parte di quanto era prelevato con la tassa sul pubblico dominio e i diritti erariali. Per fare un esempio, nel 1927 aveva riscosso circa un milione di lire solo con il pubblico dominio, mentre diverse decine di milioni venivano annualmente incassate per via del diritto erariale del 10 % sull'introito lordo degli spettacoli⁶⁰.

⁵⁸ Per una documentazione riguardante le sovvenzioni cfr. ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12; MPI (1927), Dir. Gen. AA.BB. AA., 3^a div., b. 123; MPI (1927-28), b. 137; MPI (1928), b. 124; MPI (1929-33), b. 158; ASM, PM, GP, b. 1110, « Artisti A/Z »; b. 1109, f. « Teatri vari »; b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione ». Cfr. anche *I premi di incoraggiamento del Ministero della P. I.*, in PDI, 26 luglio 1928; *Un premio di stato per l'arte drammatica al Teatro degli indipendenti*, ivi, 10 maggio 1929; *Un premio di Stato al Teatro del Popolo*, ivi, 12 maggio 1929; *Un premio del Ministero della P. I. alla compagnia fiorentina Niccoli*, ivi, 24 maggio 1929.

⁵⁹ Le citazioni sono tratte rispettivamente da ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Compagnia del Teatro d'Arte di Milano - Richiesta premio incoraggiamento », Min. Educazione Nazionale (tramite PCM) a prefetto di Milano, 13 novembre 1929; ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 10868, « Trieste - Teatro della Commedia », Min. Educazione Nazionale, 21 ottobre 1929.

⁶⁰ ACS, PCM (1931-33), f. 18/2, n. 1410, « Corporazione dello Spettacolo - Questioni varie », appunto Pierantoni al ministro delle Corporazioni, 1° maggio 1931; *Quanto rendono i teatri*, in AD, 30 aprile 1927.

La questione principale riguardava, però, le modalità di assegnazione di premi d'incoraggiamento. Premesso che le sovvenzioni non erano considerate un diritto acquisito per le proprie meritorie attività e in virtù della funzione sociale del teatro, bensì piú come un sussidio elargito paternalisticamente, va precisato che mancò un criterio comune. La stessa enunciazione generica delle norme legislative incoraggiò tale disparità, e cosí le scelte furono motivate sia da sincere preoccupazioni artistiche, sia dalla posizione rispetto al regime. Per le compagnie assolutamente discriminante risultava la quantità di opere italiane rappresentate, indipendentemente dai risultati ottenuti. A scrittori e critici teatrali erano in genere applicati criteri piú marcatamente politici, tenendo particolarmente in considerazione l'atteggiamento palesato nei confronti dell'ideologia ufficiale. In altri casi, soprattutto da parte del ministero della Pubblica Istruzione che tutelava il pensionato artistico, prevalsero invece considerazioni relative allo stato di necessità. Di fondamentale rilievo erano infine la risonanza e il prestigio riscossi da artisti e compagnie sul piano interno ed estero. A tale proposito è significativo rilevare come il regime, sia nell'assegnazione dei premi di cui sopra sia in elargizioni straordinarie, abbia sempre privilegiato il settore della musica e del teatro lirico rispetto alla prosa⁶¹. Le ragioni di tale favore, che a prescindere da alcune iniziative ufficiali persisterà per tutto il ventennio, sono intuibili e legate alla popolarità della produzione lirica e, soprattutto, al vantato primato dell'opera italiana nel mondo. Se si considera il criterio fondamentale strumentale e politico con cui sarà sempre riguardato il teatro non può stupire l'appoggio fornito a tutte le iniziative, purché non ostili, in grado di costituire un vanto per l'Italia fascista. Si pensi, ad esempio, al telegramma inviato da Mussolini a Toscanini nel maggio 1929, in occasione di una fortunata *tournée* scaligera:

Mentre reduce dai grandi meritati trionfi la Scala ritorna a Milano voglio che giunga a voi illustre et insuperabile maestro nonché a tutti i vostri collaboratori l'attestazione del mio compiacimento et della mia simpatia. Le rappresentazioni della Scala hanno fatto conoscere non soltanto i grandi storici pregi di un

⁶¹ Cfr. ad esempio le sovvenzioni concesse per l'orchestra dell'Augusteo con R.D.L. 8 maggio 1924, n. 691; R.D.L. 24 maggio 1925, n. 838; R.D.L. 4 settembre 1925, n. 1665; per l'Accademia di Santa Cecilia a Roma con R.D.L. 4 giugno 1925, n. 942; R.D.L. 7 agosto 1925, n. 1532; R.D.L. 8 ottobre 1925, n. 1847; R.D.L. 3 aprile 1926, n. 557; per società liriche con R.D.L. 3 aprile 1924, n. 434; R.D.L. 15 dicembre 1927, n. 2435.

complesso artistico ma anche il nuovo spirito dell'Italia contemporanea che unisce alla volontà di potenza la necessaria armonica disciplina richiesta in ogni campo dell'attività umana ⁶².

Significativa fu poi la vicenda delle sovvenzioni elargite a Pirandello per sostenere la

creazione di una nuova forma di rappresentazioni di carattere eclettico, riservata ad un pubblico intellettuale e aristocratico (nel senso più umano della parola) che raccogliesse ed esponesse tutte le espressioni drammatiche italiane e straniere, attraverso i loro migliori esponenti ⁶³.

Il « Teatro d'Arte » o « Teatro degli Undici » fu sostenuto finanziariamente dalla provincia, da enti cittadini e dal governo, che istituì con decreto, come si è visto, un fondo di 100.000 lire da erogarsi a titolo di incoraggiamento a favore di detto teatro. I soliti vincoli di bilancio non permisero, tuttavia, un adeguato sostegno all'iniziativa; considerata però l'importanza che la figura di Pirandello rivestiva per il regime — soprattutto dopo la sua emblematica adesione al partito nel periodo della crisi Matteotti — si ritenne opportuno appoggiare il dramaturgo siciliano in altro modo. Avendo Pirandello lanciato una pubblica sottoscrizione per recuperare le rilevanti spese iniziali, essa fu caldeggiata dal sottosegretario Suardo, che così si espresse, in merito al teatro, con il prefetto di Milano:

Perché nuova manifestazione di vita italiana possa affermarsi e svolgere interamente suo programma necessita che esponenti industria italiana e cultori arte si adoperino a creare al teatro stesso una sicura base economica. Per desiderio di S. E. il Presidente del Consiglio dei Ministri prego pertanto V. S. provvedere indire riunione in Prefettura per sabato 23 corrente ore 10,30 invitando ad intervenire onorevoli senatori Crespi, Treccani, Silvestri, deputato De Capitani d'Arzago, grand'ufficiale Garbagni, commendator Borletti e quanti altri amici del governo e amatori arte vorranno contribuire a mantenere e perfezionare opera che accresce lustro nostra nazione ⁶⁴.

⁶² ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 », sf. « Orchestra del Teatro Scala - Tournée all'estero », prefetto di Milano a Toscanini, 31 maggio 1929.

⁶³ Il « Teatro d'Arte » di Pirandello, in PDI, 31 gennaio 1925; cfr. anche Il « Teatro d'Arte » inaugurato a Roma, ivi, 3 aprile 1925; M. Bontempelli, *Il teatro degli Undici o Dodici*, in « Scenario », febbraio 1933.

⁶⁴ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Teatro d'Arte di Pirandello Luigi », telegramma di Suardo a prefetto di Milano, n. 11075 del 18 maggio 1925. Sulla vicenda di tali sovvenzioni, oltre ai vari atti ivi contenuti, cfr. A. C. Alberti,

Il comitato di sottoscrizione a favore del Teatro d'Arte, rapidamente formato, raccolse poco meno di 150.000 lire, a cui contribuirono S. A. Benni, G. Treccani, G. Toeplitz, C. Goldmann, Dalmine, Franchi Gregorini, Officine Meccaniche Italiane, A. Bernocchi, G. Gavazzi, P. Puricelli, G. Bagatti Valsecchi e altri ancora; ma la cifra era largamente inferiore alle aspettative, come ebbe ad affermare lo stesso scrittore:

Il teatro d'arte è costato circa 700 mila lire e siamo ancora allo scoperto per una parte della cifra. La sottoscrizione milanese fino ad ora ha fruttato circa 130 mila lire, ed io ho anticipato di tasca mia, e ne sono tuttora creditore, esattamente 115 mila lire sulla fede dei sottoscrittori milanesi, i quali vorranno mantenere fede alla loro firma. (...) Dalle sottoscrizioni, da privati e dal governo, in totale, non ho avuto neppure 500 mila lire. Altro che un milione! Cinquantamila lire mi ha dato la Provincia e 30 mila il Comune di Roma⁶⁵.

Peraltro, sopraggiunte difficoltà economiche — imputabili a sfortunate *tournées* e ai crescenti costi di gestione — aggravate, di lì a poco, dalla polemica con Paolo Giordani, indussero Pirandello a desistere e a limitarsi alla conduzione della sola compagnia, con Marta Abba nel ruolo di protagonista. L'esperimento di sussidi di enti pubblici, coadiuvati da privati, terminava così in un insuccesso, a dimostrazione da un lato, di quanto problematico fosse ancora il rapporto fra pubblico e produzione pirandelliana — determinando negativi esiti commerciali — e dall'altro, come del tutto inutile risultasse un sostegno limitato e saltuario per l'esistenza di una pur valida iniziativa culturale, e riportando così il discorso alla necessità di un'istituzione stabile, di cui le autorità pubbliche si assumessero una piena e totale responsabilità.

Complessivamente la condotta seguita finì per sostenere il vecchio assetto teatrale senza favorire la nascita e lo sviluppo di strutture alternative, probabilmente anche per evitare eccessivi malcontenti nel set-

Il teatro nel fascismo, cit., che ne tratta diffusamente, pubblicando anche i documenti relativi.

⁶⁵ Intervista di Pirandello al « Secolo », 10 agosto 1925. È curioso notare come, da parte governativa, si preferisse evitare di dare troppa pubblicità agli aiuti forniti a Pirandello, forse per non suscitare gelosie nell'ambiente teatrale. In questo senso è forse da interpretare il fatto che un rappresentante della Pubblica Istruzione, nel corso del 2° Congresso della Corporazione del Teatro, finì per ammettere che il premio di 100.000 lire per l'incremento dell'arte drammatica fosse stato conferito ancora allo stesso Pirandello, suscitando i commenti ironici degli astanti, poiché l'assegnazione era stata coperta dal massimo riserbo. Cfr. *È sempre bene saperlo*, in AD, 9 maggio 1925.

tore, urtando interessi precostituiti, e per frenare il fenomeno della disoccupazione artistica che andava assumendo proporzioni allarmanti. La mancanza di una politica rigidamente selettiva, basata su motivazioni ideologiche, non deve però far ritenere che le sovvenzioni non siano state, fin dall'inizio, un efficace mezzo di pressione. Già la legge del 1921 aveva stabilito il controllo di una commissione giudicatrice; e si è visto come l'aspetto politico fosse determinante per l'assegnazione di sussidi e premi d'incoraggiamento. La conseguenza più significativa fu che anche gli artisti più legati all'idea di indipendenza e autonomia dell'arte, e quindi riluttanti ad assumere determinate posizioni, finirono per essere indirettamente coinvolti. Il montare della crisi rese precarie le condizioni economiche persino delle più quotate compagnie, costrette pertanto a rivolgersi con crescente assiduità all'amministrazione pubblica per ottenere aiuti finanziari. In tal modo il soccorso dello stato finì per divenire indispensabile al regolare svolgimento della vita teatrale.

In simili circostanze non può sorprendere che le compagnie abbiano cercato di non alienarsi le simpatie del regime, rafforzando così il tipico fenomeno dell'autocensura — certo presente in ogni tempo, ma ovviamente più rilevante nei regimi autoritari. Nell'impossibilità di quantificare un simile fatto, non è privo di significato rilevare come il teatro sia stato uno dei settori culturali a offrire, dal punto di vista politico, minori preoccupazioni. Se non proprio una effettiva base di consenso, il fascismo si garantiva una sorta di generale acquiescenza, che per il regime costituiva in ogni caso una positiva premessa.

Per concludere ricordiamo che nel 1928 venne affrontato l'annoso problema della disciplina del condominio teatrale, imponendo, almeno negli edifici municipali, un contributo ai privati — proprietari o usufruttuari di palchi, logge e barcacce — nella misura del 75 % del prezzo fissato per la vendita, in favore dell'impresa. Si provvedeva così alla limitazione di un privilegio, derivato dagli aiuti versati per l'opera di costruzione, che da tempo limitava notevolmente gli introiti, dando adito a numerose controversie fra gli eredi e a pesanti speculazioni. Il relativo provvedimento, adottato dal Podestà e reso esecutivo con decreto prefettizio, fu perciò salutato con la massima soddisfazione da tutti gli organi di stampa⁶⁶.

⁶⁶ Cfr. la legge 21 giugno 1928, n. 1587; *Per la disciplina dei teatri comunali*, in PDI, 8 maggio 1928; ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del Teatro Lirico - Richiesta di provvedimenti », Min. Interno alla PCM, 14 gennaio 1927.

La nuova attività legislativa fu nell'insieme accolta positivamente dall'ambiente teatrale, soprattutto per l'interesse mostrato dal regime verso il settore, rispetto alla politica di non intervento caratteristica degli anni precedenti. Ma in realtà l'Italia non faceva che incamminarsi, sia pure con modalità specifiche, con grave ritardo sulla strada intrapresa da tempo dai principali paesi europei.

CAPITOLO V

L'INTERVENTO DEL PARTITO: L'ATTIVITÀ DELL'OND

Politica e spettacolo.

L'immagine dell'Italia che il regime tentava di accreditare già negli anni '20 era quella di un paese ordinato in cui tutto fosse soggetto a direttive emanate dall'alto, realizzanti un perfetto coordinamento, in armonia con gli interessi e gli ideali della nazione. In tale società lo stato non limitava la sua azione di controllo ai settori tradizionali, ma allargava naturalmente la sua sfera di competenza al campo culturale, dimostrando interesse per un intervento diretto che andasse ben al di là del ricorso a tradizionali strumenti, quali la censura e le sovvenzioni. Anzi, con il passare del tempo e il rafforzarsi del regime, la vita culturale era destinata ad assumere una posizione di sempre maggiore rilievo.

È risaputo come personalmente Mussolini tenesse a presentarsi come un uomo di cultura e a far mostra di liberalità nei confronti degli artisti e degli intellettuali più in vista. Lo stesso mito del « duce », accanto alle qualità umane, politiche e persino sportive, poneva l'accento sull'interesse per la vita artistica e teatrale. I giornali, ad esempio, non tralasciavano di sottolineare la passione di Mussolini per la musica:

È noto come l'on. Mussolini adori la musica. Dopo una giornata di lavoro grave e accanito nulla gli è più gradevole che ascoltare nella quiete del suo studio in Via Rasella, musica egregia interpretata da sommi artisti. Quante volte l'insigne Uomo di Stato ha chiesto a Corelli, a Mozart, a Vivaldi, o Beethoven qualche momento di felice abbandono spirituale. Ormai la passione nobilissima dell'on. Mussolini per la musica è nota in tutto il mondo e gli artisti più acclamati considerano

come un supremo onore l'essere invitati a tenere un concerto alla presenza del Duce d'Italia¹.

Allo stesso modo registravano con compiacimento i colloqui avuti con esponenti del mondo teatrale:

Il Primo Ministro ha ricevuto oggi Ettore Petrolini. Il colloquio fra il Capo del Governo, appassionatissimo di ogni forma di arte e specie del teatro, e Petrolini si è protratto per oltre mezz'ora, improntato alla piú squisita cordialità da parte del Presidente, che si è dettagliatamente informato dell'attività artistica dell'attore romano².

Tale atteggiamento era generato però solo in minima parte da un genuino interesse per i valori della cultura e dell'arte, rispondendo in realtà a un calcolo assai piú pragmatico. Da un lato era certo vantaggioso manifestare l'attenzione specifica e personale di Mussolini anche verso tale settore; dall'altro si iniziava a considerare l'effetto che si poteva ottenere in termini di prestigio e di suggestione.

Una simile ottica aveva fatto promuovere, soprattutto ad opera del PNF, varie iniziative propagandistiche, volte ad attestare l'alto significato attribuito dal regime all'arte, nonché la vigile e sempre piú diffusa presenza del partito in ogni manifestazione nazionale. Quest'ultima non mancava di essere messa accuratamente in rilievo da un'attenta scenografia, come, ad esempio, nelle manifestazioni del luglio 1928 a Venezia — quando Pietro Mascagni aveva diretto in piazza San Marco *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*, ultimo spettacolo della stagione lirica organizzata dalla Federazione provinciale fascista per incrementare il fondo per la Casa del Fascio a Venezia — dove

due enormi fasci littori, eretti da una parte e dall'altra della ribalta, limitavano il campo della scena e accordavano le tinte del quadro col diapason del loro pacato tono d'oro vecchio³.

¹ *Il quartetto ungherese dal Duce*, in PDI, 23 marzo 1927.

² *Petrolini ricevuto dal Duce*, ivi, 28 gennaio 1927. Cfr. anche altri colloqui nei quali Mussolini si compiace dell'opera di « italianità »: *Emma Gramatica ricevuta dal Capo del Governo*, ivi, 6 marzo 1927; *Il maestro Mascagni ricevuto dal Duce*, ivi, 12 ottobre 1927; *Il Duce e Riccioli*, in AD, 12 marzo 1927.

³ M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano - Roma 1939, p. 217. Cfr. anche *Il grandioso spettacolo lirico nella piazza di San Marco di Venezia*, in PDI, 24 giugno 1928; « *Cavalleria* » e « *Pagliacci* » in *Piazza S. Marco*, ivi, 20 luglio 1928; *L'ultima rappresentazione di « Cavalleria » e « Pagliacci » in Piazza S. Marco*, ivi, 29 luglio 1928.

Numerosi erano stati gli eventi di questo tipo, dato che il fascismo fin dall'inizio aveva mostrato una certa propensione verso manifestazioni spettacolari. Così, già nell'estate 1923 il Comando dei Balilla aveva organizzato all'Arena di Milano finte azioni belliche con gli arditi, e quindi il grandioso spettacolo *La laguna a Milano*, per il quale era stata allagata l'Arena e ben duecento orchestrali, cento bandisti, cento mandolinisti e mille corali avevano eseguito un programma vocale e strumentale su di una grande pagoda galleggiante e su tre motoscafi e quaranta barconi, terminando con giochi pirotecnici⁴. Nello stesso anno davanti a Mussolini e a una folla immensa veniva presentato allo stadio del Palatino il terzo atto dell'atteso poema drammatico *Rúmon* di Ignis (Musmecì) sulla leggendaria fondazione di Roma⁵, mentre successivamente un analogo grande successo avrebbe riportato un concerto di Gigli, a Venezia, in favore dei refettori popolari e delle opere assistenziali del partito⁶. Particolare significato assunsero gli omaggi tributati a Gabriele D'Annunzio, come la grandiosa rappresentazione della tragedia *La figlia di Iorio* al Vittoriale nel settembre 1927; e l'elenco potrebbe continuare a lungo⁷.

È interessante notare l'impegno del fascismo nel promuovere manifestazioni che, per i loro contenuti o, piú spesso, per i modi e il contesto entro il quale erano presentate, rispondessero a palesi strumentalizzazioni politiche. Ma è pure vero che tali manifestazioni rispondevano altresí, al di là del motivo contingente, a una intuizione forse ancora non ben delineata, e cioè che nella nuova epoca della modernizzazione anche la propaganda politica fosse tenuta a elaborare nuovi messaggi e a utilizzare strumenti diversi per stabilire un significativo contatto con le masse. E non era detto che proprio lo spettacolo, grazie al suo impatto emotivo e alla sua capacità di rivolgersi a un pubblico vasto ed eterogeneo — non a caso gli esempi succitati avevano luogo in

⁴ ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Giochi pirotecnici all'Arena », fonogrammi del questore al prefetto del maggio, luglio, agosto 1923, soprattutto n. 4144 del 18 luglio 1923 e n. 4763 del 26 agosto 1923. Cfr. anche *Il successo della "Laguna" all'Arena*, in PDI, 20 luglio 1923; *La Laguna a Milano*, ivi, 21 luglio 1923; *L'eccezionale spettacolo all'Arena*, ivi, 22 luglio 1923; *Nuovi spettacoli lagunari all'Arena*, ivi, 28 luglio 1923.

⁵ G. Ruberti, *Le novità della quindicina*, in « Comoedia », 15 maggio 1923.

⁶ *Il grande successo del concerto Gigli in piazza S. Marco a Venezia*, in PDI, 13 luglio 1930.

⁷ *Le scene della "Figlia di Iorio" al Vittoriale*, ivi, 13 settembre 1927.

spazi differenti dai chiusi teatri tradizionali — non offrì preziosi spunti, se non addirittura analogie, con le nuove esigenze politiche.

Per motivi non dissimili l'attenzione del regime fu presto attratta dai numerosi spettacoli classici che venivano inscenati all'aperto, ad esempio nel teatro romano di Fiesole, in quello di Ostia, in quello greco-romano di Taormina, al « Licinium » di Erba e soprattutto nel celebre teatro greco di Siracusa⁸. Per volontà dello stesso Mussolini, che era stato favorevolmente impressionato dalle recite a cui aveva assistito, l'Istituto Nazionale del dramma antico di Siracusa fu eretto in Ente morale, con R. D. 7 agosto 1925, n. 1767. L'INDA, avente come scopo la rievocazione di spettacoli di soggetto classico, passò quindi nel marzo 1929 alle dipendenze del ministero dell'Educazione Nazionale⁹.

Con il passare del tempo l'Opera Nazionale Dopolavoro contribuì efficacemente alla diffusione di tali spettacoli classici, pubblicizzandoli e predisponendo viaggi e altre facilitazioni in occasione di ogni ciclo di rappresentazioni.

Le cause di tale interesse devono essere ovviamente ricercate, in primo luogo, nell'esaltazione dell'antichità operata dal fascismo per affermare la propria continuità storica e ideale con il glorioso passato. Ma non mancavano altri motivi propagandistici, come la volontà di diffondere i valori e la concezione etica presenti nelle tragedie greche per stimolare e infiammare l'« uomo nuovo » fascista, come notavano gli stessi contemporanei:

Portando le grandi masse fuori dalle chiuse sale degli spettacoli quotidiani a respirare questa atmosfera d'arte e di prodigio, si compie dunque non solo opera squisitamente culturale e artistica, ma si realizza anche un'idea politica, poiché, suscitando nell'animo delle folle il senso eroico e religioso della vita, si esaltano i valori dello spirito che, come nell'antica Grecia, debbono essere curati con ogni amore perché costituirono e costituiranno sempre le forze indomabili di una Nazione che vuol progredire¹⁰.

Tale compito pedagogico-formativo non poteva essere adeguatamente assolto da una struttura teatrale elitaria che escludeva le gran-

⁸ G. Sipari, *Teatri all'aperto*, in « Comoedia », 15 giugno - 15 luglio 1930.

⁹ Cfr. anche R.D. 17 febbraio 1927, n. 251, per l'approvazione dello statuto; *Le rappresentazioni classiche a Siracusa* (intervista con il presidente on. Pace), in PDI, 26 febbraio 1930; G. Borelli, *Le rappresentazioni siracusane*, ivi, 7 maggio 1930; Id., *L'Ifigenia in Aulide - L'Agamennone*, ivi, 10 maggio 1930; Id., *Le Siracusane*, ivi, 16 maggio 1930.

¹⁰ M. Corsi, op. cit., p. 102.

di masse ed era rimasta sostanzialmente immutata anche dopo l'ampliamento del pubblico verificatosi alcuni decenni prima. Per infrangere tale situazione di privilegio si pensò di procedere in due direzioni: da una parte liberalizzando parzialmente l'accesso ai teatri più prestigiosi; dall'altra favorendo circuiti alternativi alla « grande » arte. Riguardo il primo aspetto, furono presi accordi con società teatrali che assicurarono cospicue riduzioni — fino al 50 % — agli iscritti dell'OND, con esclusione delle serate di gala, delle prime e delle giornate festive¹¹. Inoltre furono organizzati numerosi spettacoli gratuiti per Avanguardisti, Balilla, Giovani Italiane, con evidenti scopi propagandistici; *matinées* benefiche in favore di opere assistenziali dell'OND o di campagne ufficiali — ad esempio per il Prestito del Littorio o pro « Ali alla Patria » — e altre manifestazioni che mantennero sempre carattere di eccezionalità¹².

La necessità di conseguire un vasto consenso alla propria politica fra le masse fino ad allora emarginate spinse invece a un programma di penetrazione che potesse unire l'aspetto assistenziale e benefico a quello culturale e propagandistico. Questo compito venne affidato all'Opera Nazionale Dopolavoro che, nata in seno ai sindacati per controllare l'azione dei circoli socialisti, aveva finito per diventare uno degli strumenti più importanti in mano al partito, grazie al peso politico e all'imponenza di una struttura senza precedenti in Italia.

L'organizzazione delle Filodrammatiche.

Fra le numerose iniziative curate dall'OND entro i suoi programmi ricreativi e culturali spiccavano quelle musicali e teatrali filodrammatiche.

¹¹ *Il Dopolavoro in attuazione*, in AD, 8 maggio 1926; *Una "popolarissima" al Carcano*, in PDI, 22 marzo 1927; *Rappresentazioni teatrali speciali per gli iscritti al Dopolavoro*, ivi, 17 novembre 1928; *Per le riduzioni nei teatri e nei cinematografi agli iscritti all'Opera Nazionale Dopolavoro*, ivi, 6 agosto 1929; *La riduzione a favore dei Dopolavoristi nei Teatri e nei Cinematografi*, ivi, 25 ottobre 1929.

¹² *Posti gratuiti nei teatri per Avanguardisti e Balilla*, ivi, 21 dicembre 1927; *Il teatro per le "Giovani Italiane"*, ivi, 10 febbraio 1928; *Mattinata benefica al Dal Verme*, ivi, 22 marzo 1928; *La prima di "Isabeau" a Livorno*, ivi, 22 agosto 1928; *Il Fascismo tra i bimbi*, ivi, 6 gennaio 1927; *Una recita filodrammatica a favore del Prestito del Littorio*, ivi, 5 gennaio 1927; *Conferenze nei teatri cittadini*, ivi, 15 gennaio 1927; *Uno spettacolo eccezionale al Dal Verme*, ivi, 29 ottobre 1927; *Lo spettacolo pro "Ali alla Patria" al Dal Verme*, ivi, 16 novembre 1927.

Compagnie dilettanti che rappresentavano un repertorio per lo piú comico e farsesco, nell'ambito di circoli politici o società di mutuo soccorso, erano in realtà da tempo assai diffuse nel paese. L'OND le federò, le dotò di una capillare organizzazione tecnica e di un regolamento minuzioso, affidando loro compiti piú ambiziosi, poiché, come ebbe ad affermare Dante Dini, « il Fascismo, totalitario, nulla trascura per giungere al popolo e per educarlo ed il teatro, nobilmente inteso come espressione d'arte, di patriottismo, di fede, può magnificamente concorrere a tale scopo »¹³.

Oltre a una normativa interna assai precisa, che prevedeva, ad esempio, l'assoluta autorità del direttore artistico sugli attori, nonché gruppi poco numerosi e affiatati, le filodrammatiche, pur usufruendo di parziali esenzioni per la riscossione dei diritti d'autore ed erariali, erano tenute a sottostare a una disciplina piuttosto rigida, almeno in teoria.

Di preferenza esse dovevano inscenare repertorio italiano; la rappresentazione di lavori stranieri era scoraggiata sia da numerose circolari, sia da diritti d'autore molto elevati: nel 1925 la tariffa minima era di duecento lire, contro le trenta-settanta lire abituali per le produzioni italiane. Inoltre esisteva uno speciale « Catalogo generale delle produzioni italiane tutelate dalla Società » a cura della Società Autori, nell'ambito del quale le filodrammatiche erano invitate a scegliere le opere¹⁴. Con tutto ciò il repertorio straniero non fu completamente messo al bando, se ancora nei primi anni '30, secondo i dati forniti dalla SIAE, la situazione fu la seguente: nel 1932 l'OND effettuò 7.511 rappresentazioni, di cui 5.497 italiane, 1.566 dialettali e 448 straniere; nel 1933 su 7.303 rappresentazioni, 4.939 furono italiane, 1.894 dialettali e 470 straniere¹⁵.

Le filodrammatiche facevano capo a Federazioni Provinciali, il cui direttorio godeva di ampi poteri di coordinamento e di controllo, pro-

¹³ *Un nuovo teatro nazionale*, in PDI, 27 ottobre 1928. Sull'attività filodrammatica cfr. anche V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Roma - Bari 1981, soprattutto pp. 29 ss. e 192 ss. (trad. it. di *The Culture of Consent. Mass Organizing in Fascist Italy*, Cambridge 1981); sulle origini dell'OND cfr. F. Cordova, op. cit., pp. 237 ss. e 402 ss.

¹⁴ SIAE - Ispettorato regionale di Firenze, *Errori e ricuperi*, Bologna 1931, pp. 8 ss. Cfr. anche il giudizio non troppo positivo di D'Amico in *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 39 ss.

¹⁵ I dati sono desunti da SIAE, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI E. F.)*, Roma 1935, pp. 117 ss.

muovendo attività quali scuole di recitazione, scenografia e scenotecnica, biblioteche teatrali, commissioni di lettura e segnalazione dei lavori di giovani autori, conferenze tecniche e storiche¹⁶. Particolare affluenza, fra queste iniziative, registravano le scuole di recitazione, per il discreto livello di insegnamento e la varietà delle materie studiate, a riprova dell'impegno con cui erano spesso preparate le manifestazioni¹⁷.

Gli spettacoli erano posti in scena in numerosi teatrini — nel 1936 sarebbero ammontati a ben 1.227, formando quasi una rete di piccoli stabili — oppure in giro per i paesi di provincia a un prezzo irrisorio o gratuitamente. Permettendo in tal modo la fruizione attiva e passiva di un bene culturale da cui i piú sarebbero stati normalmente esclusi, le filodrammatiche conobbero un significativo sviluppo: nel 1926 erano 113, nel 1927 erano salite a 460, nel 1928 a 1.053, nel 1929 si attestavano sul numero di 1.095 per giungere, dopo un decennio di attività, a 2.066¹⁸.

I motivi del successo e gli scopi di tali formazioni erano assai chiari agli organizzatori:

¹⁶ *L'attività dell'Opera Nazionale Dopolavoro al 31 dicembre 1929*, a cura dell'OND, Roma 1930, p. 30; ASM, PM, GP, b. 1108, f. « Teatro alla Scala 1912-1936 », sf. « Biblioteca Vittorio Ferrari "Al Teatro della Scala" », circolare di R. Parenti ai presidenti dei dopolavoro, n. 38866 del 29 novembre 1935. Secondo le direttive impartite, le biblioteche teatrali dovevano contenere — al pari di ogni biblioteca dell'OND — volumi di cultura fascista e corporativa, classici italiani, testi di storia, trattati di viaggi, manuali di cognizioni scientifiche e libri di letteratura amena.

¹⁷ Il programma di studio era articolato sulle seguenti materie: impostazione della voce, esercizi di respirazione, ortoepia, dizione, lettura, contegno, gesto, danza, scherma e ginnastica da camera, recitazione, interpretazione, trucco, storia del costume, del teatro e dell'apparato scenico. Cfr. *Relazione al IX Congresso Internazionale del Teatro*, Vienna 3-8 settembre 1936, in G. Trevisani, op. cit., p. 43. Cfr. anche *Federazioni Filodrammatiche fasciste*, in PDI, 14 aprile 1927; *L'inquadramento delle Filodrammatiche*, ivi, 13 febbraio 1929. Cfr. inoltre il regolamento e lo statuto-tipo in A. Sardelli, *Fascismo e origini del teatro di regime*, in « Città e Regione », maggio 1979, pp. 122 ss.

¹⁸ *L'attività dell'Opera Nazionale Dopolavoro al 31 dicembre 1929*, cit., p. 37; cfr. anche *Lo sviluppo dell'organizzazione dopolavoristica e la vasta attività culturale e assistenziale*, in PDI, 13 ottobre 1929; e sul funzionamento delle compagnie e i loro problemi: ACS, PCM (1931-32), f. 3/3.6, n. 8554, « Milano - Sezione dell'Opera Nazionale Dopolavoro - Affari vari ». Su nuovi teatri progettati e realizzati dall'OND cfr. *Il nuovo Teatro del Littorio inaugurato a Trento*, in PDI, 18 marzo 1930; *L'inaugurazione del Teatro del Balilla*, ivi, 18 marzo 1930; *Concorso bandito dall'OND per un progetto di teatro*, ivi, 19 marzo 1930; *Il teatro dell'Opera Nazionale Dopolavoro*, ivi, 20 agosto 1930.

Non v'è dubbio che fra le varie forme di trattenimenti dopolavoristici una delle più dilettevoli è la filodrammatica. Collo sviluppo delle organizzazioni che si occupano di questo importante ramo di attività, il Dopolavoro tende al conseguimento, con un unico mezzo, di due finalità: una sociale, l'elevazione del popolo per mezzo dell'arte teatrale; una artistica, con il rilevare e formare — educando artisticamente i valori della filodrammatica — quella riserva di attori e di tecnici della scena, che dovrà riportare la nostra arte teatrale al suo primitivo splendore, ossia a quel livello superiore raggiunto e tenuto per tanti secoli nel mondo¹⁹.

Per quel che concerne il secondo aspetto, la formazione di giovani attori, l'OND cercò di provvedervi, oltre che con le scuole e i corsi succitati, anche stimolando lo studio e la preparazione con numerosi concorsi a livello locale, provinciale e, per i migliori, a livello nazionale. Tuttavia si cercò di evitare criteri di selezione troppo rigidi che avrebbero infirmato il carattere di partecipazione popolare di simili iniziative²⁰.

Riguardo invece all'« elevazione del popolo per mezzo dell'arte teatrale », è importante rilevare come rispondesse all'idea che il teatro, almeno nelle forme assunte nella moderna tradizione erudita, appartenesse al campo dell'« alta » cultura e la sua fruizione fosse perciò stata limitata a ristrette élites culturali e sociali. Il suo godimento da parte delle masse popolari costituiva, perciò, di per sé una conquista sociale e culturale, a prescindere dai contenuti delle opere — che, anzi, assai raramente presentavano un aspetto strettamente pedagogico o propagandistico²¹. Le rappresentazioni mantennero, infatti, usualmente il carattere d'evasione che aveva da sempre caratterizzato le compagnie dilettanti; e non si riuscì — nonostante vari tentativi — a rinnovare durevolmente il repertorio con lavori a sfondo patriottico e politico, anche a causa dei gusti tradizionali del pubblico.

Così i numerosi concorsi per opere nuove finivano essi stessi per raccomandare, ignorando lo specifico aspetto politico, che i lavori evidenziassero un « elevato contenuto spirituale », « ambienti moderni » e

¹⁹ *L'attività dell'Opera Nazionale Dopolavoro al 31 dicembre 1929*, cit., pp. 29 ss. Cfr. anche *Il Dopolavoro e il teatro filodrammatico*, in PDI, 15 giugno 1928.

²⁰ E. Polese, *Dopo aver assistito a 13 recite di 13 Società Filodrammatiche*, in AD, 9 settembre 1927; ASM, PM, GP, b. 1107, f. « Massime », sf. « Concorsi filodrammatici - Qualifica di nazionale »; ivi, b. 1112, f. « Corriere dei Palcoscenici - Concessione Dono ».

²¹ Cfr. in questo senso anche V. De Grazia, op. cit., p. 195.

soprattutto fossero « lontani da qualunque allettamento immorale »²². Le opere vincitrici venivano poi rappresentate a cura dell'OND, sentito il parere di una commissione di esperti che, ad esempio, nel 1927 era composta fra gli altri da G. Pierantoni — presidente — U. Falena, G. Bissi, A. De Stefani, F. M. Martini, L. Antonelli, F. Pagnani²³.

Se il tradizionale repertorio leggero e comico non risentì direttamente delle tematiche ufficiali, è pur vero che il significato principale di simili manifestazioni risiede forse nel valore attribuito alla « partecipazione », intesa come esperienza comunque positiva in grado di avvicinare le masse al partito e di affiancare, e in un certo modo integrare, quelle forme di attivismo e mobilitazione politica che da più parti sono state ravvisate come elementi caratteristici dei moderni regimi autoritari.

I Carri di Tespi.

Iniziativa anche più fortunata, sempre nell'ambito delle attività dopolavoristiche, fu l'istituzione verso la fine degli anni '20 dei Carri di Tespi — che intendevano forse richiamare, anche nel nome, se non proprio le mitiche tradizioni del teatro classico, almeno quelle della commedia dell'arte.

Nel 1928 l'Ufficio tecnico per la Filodrammatica presentò alla Fiera di Milano il progetto di una complessa struttura teatrale, smontabile in meno di un'ora, che avrebbe avuto lo scopo di effettuare rappresentazioni anche nei centri rurali privi di sale di spettacolo.

All'inizio del 1929 l'iniziativa fu concretizzata sotto la direzione di Giovacchino Forzano, che approntò rapidamente anche un apposito repertorio, così che il 4 luglio a Roma, alla presenza di Mussolini, fu solennemente inaugurato il primo Carro di Tespi con la recita di *Oreste* di Alfieri e di *Gianni Schicchi* dello stesso Forzano, diretta personalmente da quest'ultimo²⁴. Iniziò così una *tournee* verso l'Italia meridionale che avrebbe toccato località come Civitavecchia, L'Aquila, Avez-

²² *Concorso per lavori teatrali dell'Opera Nazionale Dopolavoro*, in PDI, 18 gennaio 1927.

²³ Ivi.

²⁴ ACS, PCM (1940-41), f. 3/3.6, n. 3200/14, « Relazioni sull'attività dell'OND », relazione sull'attività svolta nel mese di aprile 1928 (OND - Direzione Centrale) e anche relazione sull'attività svolta nel 2° semestre 1928; *La trovata di Forzano*, in AD, 11 maggio 1929.

zano, Chieti, Isernia, Foggia, Barletta, Bari, Ostuni, Brindisi, Lecce, Taranto, Altamura, Irsina, Potenza²⁵. Nonostante le pessimistiche previsioni della partenza, l'esperimento riscosse un notevole successo: durante un viaggio di oltre 2.500 chilometri si presentarono spettacoli in quarantadue comuni diversi e si calcolava che gli spettatori fossero ammontati a non meno di 300.000²⁶.

La buona accoglienza ricevuta spinse l'OND a ripetere l'iniziativa l'anno seguente con un programma piú articolato e minuzioso, dato che furono organizzati tre Carri di Tespi: la Brigata Milano per l'Italia settentrionale, la Brigata Firenze per l'Italia centrale, la Brigata Sassari per l'Italia meridionale e le isole. Questi, dopo una prova generale davanti a Mussolini in visita a Milano, intrapresero i rispettivi itinerari già in giugno, con ottimi risultati²⁷.

Contemporaneamente Forzano ideò un Carro lirico, assai piú grandioso per mezzi e capienza, che fu inaugurato nell'agosto 1930 a Torre del Lago con la *Bohème* e quindi compì una breve *tournee* ad Anversa e Liegi, che si concluse a Livorno²⁸.

Il grande successo di tali manifestazioni — in seguito al quale fu anche proposta l'istituzione di una struttura navigante, la Nave di Tespi²⁹ — fu certo dovuto anche al coordinamento e all'efficienza di cui si diede prova. In genere per ogni piazza venivano tenute seralmente due rappresentazioni da attori professionisti appositamente scritturati per l'impegno estivo. Di notte l'intelaiatura metallica del teatro veniva smontata e il giorno seguente trasferita, con tutta l'attrezzatura, in una diversa località per essere rapidamente riedificata.

²⁵ *L'inaugurazione del "Carro di Tespi" alla presenza del Capo del Governo*, in PDI, 5 luglio 1929; *Il Carro di Tespi si avvia*, ivi, 8 gennaio 1929; i vari resoconti in PDI in data 7, 12, 19, 21, 25, 26 luglio; 2, 7, 14, 15, 24, 27, 30 agosto; 1°, 5, 11 settembre 1929; *28 piazze in 56 giorni!*, in AD, 20 luglio 1929; *Il Carro di Tespi è fermo*, ivi, 5 ottobre 1929.

²⁶ *Il "Carro di Tespi" ha chiuso il ciclo degli spettacoli*, in PDI, 1° ottobre 1929; *L'imponente sviluppo del Dopolavoro*, ivi, 17 gennaio 1930.

²⁷ Cfr. gli articoli in PDI in data 24, 29, 30 maggio; 1°, 14, 20 giugno; 6, 8, 10, 15, 18, 19, 27, 31 luglio; 2, 7, 8, 20, 29, 30 agosto; 13 settembre 1930; *I tre Carri in Marcia*, in AD, 7 giugno 1930; *72 piazze in 110 giorni*, ivi, 21 giugno 1930.

²⁸ Cfr. gli articoli in PDI in data 21, 26 agosto; 3, 7, 9, 17, 21, 23 settembre 1930.

²⁹ Sulla Nave di Tespi cfr. *Un Carro di Tespi lirico*, ivi, 2 agosto 1930; ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 7850, « Progetto di una nave attrezzata a teatro lirico »; ivi, MPI (1929-33), Dir. Gen. AA. BB. AA., 3ª div., b. 160, f. « Scenari trasformabili della Ditta A. Stark di Dresda ».

Attorniato da un emiciclo di sedie per la platea e da numerose gradinate, il Carro al momento dello spettacolo non era privo di suggestione:

Somigliava ad una carrozza immensa, col mantice rialzato, sostenuto da un grande frontone triangolare, su cui splendeva il Fascio del Littorio. In fondo, per mirabile regia, la cupola Fortuny rubava la notte al cielo. (...) Ovunque parve come un dono del Regime ...³⁰.

E in effetti a partire dal 1930-31 ci si accorse dell'efficacia propagandistica di una simile manifestazione: la stampa fascista iniziò a dedicare ampi resoconti ed entusiastici commenti alle *tournées* — mentre prima si era limitata a brevi trafiletti — e le stesse autorità si mossero a sostegno dell'iniziativa. Tipiche sono le seguenti istruzioni telegrafiche ai prefetti:

Qualora « Carro di Tespi » passi per codesta provincia pregansi LL.EE. per quanto possibile favorirne successo.

Pel Ministero Interni ARPINATI.

Pregasi interessare stampa periodica dare necessario favorevole rilievo rappresentazione « Carro di Tespi » — atteso scopo educativo che va attuando Opera Nazionale Dopolavoro.

Capo Ufficio Stampa Capo Governo FERRETTI³¹.

E puntualmente dopo l'esibizione pervenivano messaggi a testimoniare con chiarezza l'indubbio successo conseguito, ma anche la strumentalizzazione operata in tali occasioni:

Informo che spettacolo teatrale dato dal Carro di Tespi drammatico nel Cortile della Rocchetta al Castello Sforzesco ebbe inizio alle ore 21 di ieri e terminò alle ore 23,30 - Alla rappresentazione intervennero S. E. il prefetto, il segretario federale Comm. Brusa ed altre autorità civili e militari e circa 3000 spettatori - Nessun incidente.

Ieri sera nei giardini pubblici di Monza ebbe luogo preannunciata rappresentazione del Carro di Tespi Lirico. Intervenute circa 5000 persone. A termine dello spettacolo ebbe luogo imponente manifestazione simpatia regime³².

³⁰ M. Corsi, op. cit., p. 268.

³¹ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Carro di Tespi - Rappresentazioni », Min. Interno a prefetti, n. 19082 del 2 luglio 1931 e Ferretti a prefetti, n. 19184 del 3 luglio 1931.

³² Ivi, fonogrammi del questore al prefetto, n. 11115 del 5 settembre 1932 e n. 6953 del 24 luglio 1933. Sullo stesso tono cfr. anche fonogrammi questore a

L'assoluta novità di rappresentare spettacoli teatrali al di fuori delle usuali strutture cittadine e il sincero entusiasmo mostrato dal nuovo pubblico indussero l'OND a sobbarcarsi pesanti passivi per i Carri di Tespi, causati dalle elevate spese di gestione a fronte di un basso costo dei biglietti³³. Ma la portata propagandistica dell'iniziativa, la sua rispondenza alle esigenze « populistiche » che il regime tendeva a valorizzare e l'importanza della diretta presa sulle masse giustificavano ampiamente lo sforzo. In tal modo, del resto, si seguivano le indicazioni fornite dallo stesso Mussolini fin dal 1927, quando aveva rilasciato una significativa dichiarazione a Gastone Monaldi — il quale aveva realizzato una sorta di anticipazione dei Carri di Tespi, girando nei paesi di provincia con la compagnia del Teatro del Popolo, in accordo con i locali podestà, i segretari politici e l'OND:

Desidero soprattutto che ella si rivolga al popolo, che parli con lui, ne esalti lo spirito, le aspirazioni, ne affini il gusto, la sensibilità, gli intendimenti, la coscienza. Lei, Monaldi, ha facile presa sulle folle, sull'anima delle moltitudini, ne approfitti, ne consideri la funzione, l'importanza, in una parola faccia in modo che le masse rurali, gli operai, i lavoratori tutti che per ragioni di distanze, di possibilità non sono in condizioni di assistere a esecuzioni d'arte, possano invece con lieve sacrificio, fruire del sublime magistero di quelle arti rappresentative che costituirono e costituiscono, anche oggi, la caratteristica di questa nostra magnifica terra e sentirà così di avere spese utilmente le sue energie migliori di cittadino e d'artista!³⁴

Le rappresentazioni estive furono ben accolte anche nel mondo dello spettacolo da parte degli artisti, che vedevano allungarsi la stagione teatrale e accrescersi le occasioni di lavoro. In tal senso si erano mossi gli stessi ideatori della manifestazione; esplicito al proposito il motivo del rifiuto opposto agli orchestrali del Teatro dell'Opera che avrebbero voluto collaborare al Carro lirico:

Del resto la formazione dell'orchestra è stata fatta in modo da comprendere elementi delle diverse città d'Italia e la preferenza è stata sempre accordata a coloro che risultarono disoccupati da più tempo. E ciò perché il « Carro » oltre i

prefetto n. 2056 del 26 giugno 1931, n. 1956 del 22 giugno 1931, n. 6882 del 21 luglio 1931.

³³ Cfr. V. De Grazia, op. cit., p. 189.

³⁴ G. R. (G. Rocca), *Gastone Monaldi in mezzo al popolo*, in PDI, 6 ottobre 1927.

suoi fini artistici ha uno scopo eminentemente assistenziale, vuole, cioè, alleviare ed attenuare in certo qual modo la disoccupazione del teatro lirico³⁵.

In tale panorama positivo non trovarono quasi posto critiche e contestazioni; una delle poche riguardò la protesta dei vescovi della Sardegna che, dopo il passaggio dei Carri di Tespi con *La figlia di Iorio*, si lamentarono delle « perniciose manifestazioni dannunziane, che l'Opera del Dopolavoro fa eseguire nelle diocesi sarde », e invocarono « l'intervento della Nunziatura per salvaguardare le anime affidate alle loro cure »³⁶.

Il problema forse principale che si dovette affrontare fu, in effetti, quello del repertorio. Se il Carro lirico non aveva difficoltà ad attingere alla vasta e ben collaudata tradizione italiana di Verdi, Puccini, Rossini, Mascagni, Bellini e altri, il Carro di prosa incontrò maggiori difficoltà. Dovendo per evidenti ragioni di prestigio nazionale limitarsi a opere italiane, si scelsero principalmente autori ottocenteschi e moderni, formando un repertorio facilmente accessibile caratterizzato, tranne poche eccezioni, da temi d'evasione. Né tentativi per rinnovarlo, anche in tal caso, avrebbero conseguito alcun successo: un concorso indetto dall'OND per un'opera da rappresentare nei Carri di Tespi verso la fine del 1929 non ebbe vincitori, poiché la commissione giudicatrice — composta da E. Beretta, R. Forges Davanzati, G. Forzano, A. Betrone, U. Falena, G. Antona Traversi, A. Rotunno — aveva giudicato inadeguate le opere di tutti i 213 partecipanti³⁷.

In conclusione si può osservare, in primo luogo, come sia progressivamente maturato l'interesse verso la creazione di un nuovo pubblico di massa, nonché per l'utilizzo delle potenzialità propagandistiche insite nel teatro. Ed è importante sottolineare come tale attenzione sia approdata a esperimenti concreti solo nell'ambito del partito, e più compiutamente dell'OND, cioè in organizzazioni moderne che per la loro stessa

³⁵ ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 8976, « Rappresentazioni teatrali col "Carro Tespi" », Min. Educazione Nazionale alla PCM, 20 luglio 1931 (comunica risposta dell'OND in data 23 giugno 1931, n. 4629).

³⁶ Ivi, f. 3/2.12, n. 11697, « Lagnanze dei Vescovi della Sardegna per le rappresentazioni Dannunziane organizzate dall'Opera Nazionale Dopolavoro », promemoria della Nunziatura apostolica d'Italia all'ufficio Affari con la Santa Sede, 25 giugno 1930.

³⁷ *Il concorso teatrale del "Carro di Tespi"*, in PDI, 6 dicembre 1929; *La chiusura del concorso per il "Carro di Tespi"*, ivi, 10 gennaio 1930; V. De Grazia, op. cit., pp. 252 ss.

genesi e struttura erano piú a contatto con il problema dell'immissione e della partecipazione alla vita sociale delle masse. Organismi piú tradizionali, come apparati burocratici e ministeriali, non erano riusciti a realizzare valide proposte che uscissero dagli schemi usuali.

In secondo luogo è evidente come, fin dagli anni '20, fosse chiara la demarcazione fra la tradizionale « alta cultura » e la « cultura popolare », per la quale furono creati circuiti diversi, alternativi. Così alle masse furono riservate serate particolari nei teatri, recite delle compagnie filodrammatiche e iniziative come il Carro di Tespi che significativamente si esibiva non solo nei piccoli centri di provincia, ma nelle stesse città (a Milano nel 1930 persino al Teatro Dal Verme), quasi a sottolineare la divisione classista del pubblico e il dislivello nelle possibilità di fruizione del fatto teatrale³⁸.

In terzo luogo, un risultato positivo, e in parte inaspettato, era stata la massiccia ed entusiastica rispondenza alle iniziative « popolari », indicante la profonda trasformazione economico-sociale avvenuta nel paese e le conseguenti nuove esigenze maturate da ceti prima esclusi dalla vita artistica. Ne derivava la possibilità, almeno potenziale, di espandere in modo stabile la base sociale del pubblico — indicazione questa che, soprattutto in periodo di crisi del teatro, non poteva non rivestire un prezioso significato.

Infine è da notare come il regime in simili spettacoli, piú che alla propaganda diretta — che poteva essere attuata grazie alla programmazione di un certo tipo di repertorio, e anche mediante discorsi e comizi, che pure non mancarono — sembrasse attribuire maggior valore all'effetto indiretto, legato cioè all'inevitabile conclusione che il fascismo appariva come il primo governo in Italia a occuparsi, sia pure limitatamente, delle masse. E in particolare delle masse rurali, contrastando, almeno apparentemente, il perdurante stato di isolamento e di sostanziale marginalità rispetto alla popolazione di aree piú urbanizzate. In tal modo si contenevano gli svantaggi legati a un'azione diretta — che tentando di influenzare le opinioni in maniera troppo palese finiva per ingenerare scetticismo e sfiducia — realizzando una sorta di propaganda indiretta. Questa, definita in base alla presentazione o realizzazione di « fatti che contengono le desiderate implicazioni propagandistiche » in

³⁸ Cfr. in questo senso G. Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, cit., p. 157. Cfr. anche *Il "Carro di Tespi" dell'OND al "Dal Verme"*, in PDI, 30 maggio 1930.

grado di ottenere un virtuale « sillogismo con una conclusione implicita, conclusione che deve essere tratta dal pubblico, non dal propagandista », poteva esercitare ovviamente, per le sue stesse caratteristiche, un'efficacia assai maggiore³⁹.

Il senso profondo di un'iniziativa come il Carro di Tespi va ricercato quindi non tanto, o comunque non solo, nella propaganda a favore del partito o del regime, ma nel suo significato di integrazione nazionale. Poiché è evidente il valore anche simbolico di rappresentare una stessa opera — sintomaticamente tratta dal comune patrimonio artistico — davanti ai lavoratori dell'intero paese, quasi a voler attenuare le differenze regionalistiche e a coinvolgere in un'unica significativa esperienza le masse emarginate. Ma ugualmente evidente è che, per conseguire risultati non transitori, sarebbero stati necessari provvedimenti di maggior respiro, ad esempio la creazione di un'organizzazione di buon livello stabile e capillare e un'assidua opera di effettiva educazione popolare, chiarendo nel contempo il significato e la portata del concetto stesso di cultura per le masse. Provvedimenti di cui i Carri di Tespi avrebbero dovuto rappresentare solo un'anticipazione, e che saranno al centro del dibattito culturale negli anni successivi.

³⁹ P. Lazarsfeld - R. K. Merton, *Metodologia e ricerca sociologica*, Bologna 1967, p. 825.

CAPITOLO VI

CRISI DEL SETTORE TEATRALE

Teatro e cinematografo.

Per tutti gli anni '20 il regime intervenne nei riguardi del teatro con azioni che potremmo definire di tipo « negativo » — volte a impedire la diffusione di temi antifascisti o di rappresentazioni della realtà italiana dissonanti con l'immagine di maniera che la propaganda si sforzava di accreditare — consistenti soprattutto nella repressione, nel controllo e nella censura. Accanto a tali interventi tradizionali si intensificarono con il tempo operazioni di tipo « positivo », miranti alla creazione di un'autentico repertorio fascista, e piú in generale all'orientamento e alla politicizzazione dei contenuti mediante pressioni economiche, fino a pervenire alla diretta gestione del fatto teatrale. Tuttavia per valutare adeguatamente l'effettiva portata dei diversi provvedimenti adottati e la loro maggiore o minore incidenza, al di là dell'aspetto tecnico e politico di ogni singola disposizione, è naturalmente impossibile prescindere dalla realtà complessiva del mondo teatrale sulla quale si intendeva agire. Il fascismo si trovò, infatti, a fronteggiare gli effetti indotti, anche in tale campo, dalla modernizzazione, di cui il processo di industrializzazione del settore non era stato che un aspetto.

Ciò che piú preoccupava gli osservatori contemporanei era la crescente disaffezione mostrata dagli spettatori nei confronti del teatro, a proposito della quale i pareri erano divergenti: alcuni ritenevano che la depressione fosse profonda e non transitoria, parlavano di « eclissi artistica » e lamentavano l'assenza delle folle intente unicamente a plaudire « con la frenesia di un eccitamento patologico (...) ai nuovissimi eroi del

calcio o del pugno e a quelli della cosiddetta arte muta »¹. La maggioranza riteneva le difficoltà temporanee e imputabili, per lo più, alle « colpe » alternativamente attribuite a impresari rapaci, autori senza vocazione, attori impreparati, e anche all'insensibilità dell'opinione pubblica e delle autorità.

È da ritenere però che elementi persuasivi in merito all'entità effettiva del fenomeno possano derivare dall'analisi di due importanti serie di fattori: la ristrutturazione della rete teatrale del paese e i dati relativi agli incassi. Il processo di ristrutturazione — lungi dal comportare un decentramento, non incoraggiato, del resto, dalle stesse autorità fasciste² — fu particolarmente accentuato a partire dalla fine degli anni '20. Si trattò, in pratica, di una modificazione tipologica delle sale teatrali, che prese l'avvio nei centri economicamente più sviluppati per estendersi, almeno tendenzialmente, a tutto il territorio.

Oltre al crescente affiancarsi di ristoranti e impianti ricreativi diversi ai locali di spettacolo — sintomo evidente delle difficoltà del teatro tradizionale a reperire nuovo pubblico — si giunse, come è stato notato³, alla perdita quasi simbolica di una sede autonoma: i teatri dovettero sempre più spesso insediarsi in edifici già adibiti a usi diversi e persino ritirarsi in sotterranei. Ma soprattutto quasi tutti i nuovi locali furono attrezzati a cinema-teatro, riprendendo una forma semplificata del classico modello teatrale ad anfiteatro, consistente nella platea e in un'unica balconata, e presentando film integrati dall'avanspettacolo, che avrebbe in breve conosciuto la sua stagione più fortunata.

Il grande successo della nuova industria cinematografica fu però attestato, in maniera forse più diretta, dall'introduzione di film, se non dalla conversione in cinema-teatro o direttamente in cinematografo, di

¹ A. T. (A. Toni), *Asterischi musicali*, in PDI, 14 novembre 1930.

² Cfr. ad esempio il pressante invito rivolto dal ministero dell'Interno al prefetto di Milano per scoraggiare il progetto del podestà di Monza riguardo la costruzione di un grande teatro cittadino, poiché « Monza così vicina a Milano non abbisogna suo teatro et risorse comuni devono destinarsi più utili scopi », in ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Monza - Teatro Comunale nell'erigendo Palazzo del Littorio », telegramma n. 36435 del 2 novembre 1928.

³ G. Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Bari 1966, p. 119. Oltre a tale testo, interessante soprattutto dal punto di vista urbanistico e architettonico, per un'analisi del fenomeno in ambito milanese si rimanda a E. Scarpellini, art. cit. Riguardo alla struttura teatrale a Roma cfr. M. Regni Sennato, *I luoghi dello spettacolo al tempo di Petrolini*, e N. Venturini, *Tre teatri*, entrambi in *Petrolini. La maschera e la storia*, a cura di F. Angelini, Roma - Bari 1984, pp. 207 ss. e 217 ss.

molti teatri preesistenti, determinando una drastica riduzione delle sale disponibili. Il fenomeno ebbe proporzioni assai vaste e in un tempo relativamente breve portò a una profonda e irreversibile trasformazione dell'intera rete teatrale privata, naturalmente molto sensibile alle sollecitazioni e alle esigenze del pubblico. Sintomaticamente fra le eccezioni più significative vanno annoverati i teatri lirici, retti da Enti autonomi, e in genere i teatri di particolare prestigio, posti spesso sotto l'egida della municipalità.

In realtà la struttura dei teatri si era notevolmente dilatata dalla metà del XIX secolo, espandendosi verso la periferia alla ricerca di un pubblico differente da quello tradizionale, che si era affacciato per la prima volta alla fruizione del prodotto artistico grazie al diffondersi della cultura e all'innalzarsi del tenore di vita. La comparsa del cinematografo, che proprio alla fine degli anni '20 aveva adottato stabilmente il sonoro, finì per allontanare le fasce di spettatori d'estrazione più popolare dal teatro e per calamitare il nuovo pubblico che si veniva creando nella moderna società industriale e di massa.

In tal modo proseguiva ininterrotto il processo di « democratizzazione dell'arte », intesa sia come allargamento della base sociale dei consumatori, sia come mutamento conseguente del prodotto artistico. Non a caso il fenomeno di ristrutturazione non si verificò o interessò solo marginalmente le sale centrali e lussuose: era il nuovo pubblico di massa ad allontanarsi dal teatro, al punto che la fruizione del mezzo teatrale tendeva a divenire sempre più esclusiva, fino ad assumere un preciso significato di collocazione socio-culturale.

Il cinema aveva, rispetto al teatro, tutte le caratteristiche necessarie per affermarsi come spettacolo di massa: facile accessibilità, grazie a numerose sale capillarmente distribuite e dotate di elevata capienza; mancanza di ogni formalità di prenotazione, d'orario e di abbigliamento personale; rappresentazioni spettacolari adeguate alle esigenze e alle attese di un pubblico vasto ed eterogeneo — si pensi al filone dei « telefoni bianchi » — e infine prezzi notevolmente contenuti. Ma al di là di tali motivazioni d'ordine pratico, il cinematografo vantava una ben più intima rispondenza alle mutate condizioni socio-economiche. L'industrializzazione e l'urbanesimo avevano profondamente modificato l'ambiente cittadino — almeno nelle zone economicamente più sviluppate — trasformandolo in una moderna metropoli caratterizzata dai ritmi frenetici, dalla velocità e dalle nuove tecnologie. Simili cambiamenti esterni non potevano non influenzare gli stessi meccanismi psichici percettivi,

come già aveva intuito, ad esempio, Walter Benjamin⁴. Il veloce ritmo narrativo, il rapido mutamento di prospettive grazie alla tecnica dello stacco, la capacità di isolare un dettaglio — al contrario del teatro, dove la scena è rappresentata sempre nella sua unitarietà — nonché la prevalenza dell'elemento spettacolare e dell'immagine rispetto al testo facevano del cinematografo il mezzo di comunicazione sociale più rispondente alla nuova sensibilità. Esso, infatti, rifletteva nelle sue stesse tecniche la rappresentazione dinamica, frammentaria e immediata che la evoluzione storica sembrava comportare.

Interprete d'elezione delle nuove tendenze era la cinematografia statunitense che con i suoi film avventurosi, polizieschi e western aveva da tempo invaso gli schermi italiani. La preponderanza di produzioni estere, quasi esclusivamente americane, rispetto alle italiane, era un dato costante: nel 1926, ad esempio, furono revisionate 733 pellicole straniere e 153 italiane, nel 1927 rispettivamente 630 e 108, nel 1928, 624 e 62⁵.

Alcune società teatrali provarono in verità a reagire alla situazione: l'impresa « Za Bum », ideata da Luciano Ramo e Mario Mattoli e finanziata dalla Suvini Zerboni, introdusse sui palcoscenici italiani la commedia musicale e il giallo d'ambiente americano, che in Europa avevano da tempo soppiantato il tradizionale *vaudeville* comico-sentimentale. Puntando sulla spettacolarità, sul realismo, su tecniche tipicamente cinematografiche, rappresentazioni come *Broadway* e *Il processo di Mary Dugan* furono tra i principali successi della fine degli anni '20⁶, anche

⁴ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966 (trad. it. di *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main 1955).

⁵ *I cinematografi in Italia*, in PDI, 6 agosto 1930.

⁶ *Broadway* volle presentarsi come il primo esempio di « spettacolo misto » attuato in Italia: l'organico di oltre sessanta interpreti appositamente costituito comprendeva infatti attori di prosa (come Pilotto, Calò e la Almieri), di rivista (fra cui Milly e Totò), di operetta, di cinema, oltre a musicisti jazz, ballerine inglesi e artisti di varietà. Per la riuscita dello spettacolo fu preparato un accurato lancio pubblicitario su riviste specializzate e giornali ad alta tiratura, mentre un gigantesco cartello multicolore copriva l'intera facciata del teatro in cui sarebbe andato in scena. Il successo, come prevedibile, fu straordinario sia per gli incassi ottenuti seralmente, sia per la durata delle repliche. Analoghi trionfi sarebbero toccati l'anno successivo — oltre che al *Processo di Mary Dugan* di Bayard Veiller (per il quale la sala teatrale era trasformata in un'aula giudiziaria, con tanto di testimoni disseminati tra il pubblico e maschere in divisa da agenti di polizia) — ad esempio a *K. 41* di Luigi Chiarelli, che rappresentava la tragedia di un sommergibile spero-

se non mancarono per il loro costante riferimento a valori e modelli culturali di origine statunitense — al pari della diffusione del jazz, del charleston e del cinema hollywoodiano — di sollevare preoccupate reazioni sui « pericoli dell'americanismo »⁷. Ma si trattò di casi isolati che non potevano certamente invertire la tendenza negativa che, anzi, si accentuò compiutamente nel corso degli anni '30.

Il teatro non poteva certo competere con il cinematografo date le nuove possibilità di commercializzazione del prodotto culturale assicurate dall'allargamento del mercato artistico. La concentrazione dei teatri nelle aree urbane, l'alto costo dei biglietti, la limitazione dei posti disponibili, il tipo di rappresentazioni, il peso della tradizione e delle convenzioni sociali, tutto contribuiva a restringere la fruizione del mezzo teatrale a gruppi assai ristretti. Le caratteristiche stesse del cinematografo, con la sua lavorazione in serie e la vasta diffusione necessaria per ripagare gli ingenti investimenti, rispondevano, invece, pienamente alle moderne tecniche di produzione industriale. In tal modo l'aspetto di massimizzazione della produttività e del profitto si univa a quello dell'impiego di avanzate risorse tecniche, poiché anche in tale campo la società tendeva a esprimere il potenziale economico e tecnologico acquisito.

Gli anni '20 segnarono l'apice dello sviluppo e la seguente irreversibile decadenza del teatro inteso come preminente mezzo di comunicazione sociale; fenomeno questo sintomatico del critico trapasso verso una moderna società, in cui si sviluppavano gli effetti indiretti dell'industrializzazione anche in sfere come quelle culturali, artistiche e psicologiche. Naturalmente continuarono a esservi anche successivamente valide produzioni teatrali, ma pare indubbio che il significato sociale del teatro sia radicalmente mutato e che la nuova società tecnologica e di massa si sia riconosciuta maggiormente nel mezzo cinematografico.

Le cifre relative agli incassi, fornite dalla SIAE, confermano indirettamente queste valutazioni (cfr. tabella I). Tutti i generi teatrali registrano una fase di crescita culminante nel 1926, quando la prosa incassa 79 milioni, la lirica 53, l'operetta 31 e la rivista 18, con un in-

nato, o ai rinomati spettacoli di varietà. Cfr. G. Rocca, *Il fenomeno Zabum*, in PDI, 4 gennaio 1930; *Il trionfo di Broadway*, in AD, 20 ottobre 1928; *Il trionfo del "Processo di Mary Dugan"*, ivi, 4 maggio 1929; *Rinnovarsi*, ivi, 11 maggio 1929.

⁷ M. Ardemagni, *I pericoli dell'americanismo*, in PDI, 20 agosto 1929; C. V. Lodovici, *Noi moderni*, ivi, 30 novembre 1928; A. T. (A. Toni), *Un'orchestra di "Jazz-band" al Lirico*, ivi, 26 marzo 1930.

dice totale per il teatro pari a 124 — considerato il 1924 uguale a 100. A partire dal 1927 ha inizio un regresso costante che, nel 1930, fa registrare un corrispettivo di 127 milioni per l'intero settore, con un indice sceso a 87. La prosa risulta il genere che mantiene la posizione migliore sia come valori assoluti, sia come variazioni percentuali, e la caduta degli incassi totali va attribuita alla perdita della lirica e soprattutto al crollo dell'operetta. Quest'ultima era avviata ormai a un totale esaurimento, nonostante i successi di autori come Franz Lehar, Emmerich Kálmán e Carlo Lombardo, a causa del progressivo orientarsi del pubblico verso il piú moderno e sfarzoso spettacolo di rivista⁸. Ma è da tener presente che il cinematografo cresce negli stessi anni dai 150 milioni del 1924 — livello simile a quello teatrale complessivo che risulta di 145 milioni — ai 390 milioni del 1930. Se quindi l'indice degli incassi teatrali in sette anni passa da 100 a 87, quello del cinematografo nello stesso periodo aumenta da 100 a 260.

La congiuntura sfavorevole per il teatro era destinata ad aggravarsi ulteriormente negli anni successivi, quando l'azione congiunta della crisi economica e del consolidamento dell'industria cinematografica avrebbe letteralmente dimezzato gli introiti — nel 1931, 1932, 1933 l'incasso complessivo fu di 102, 70, 66,5 milioni, con un indice, sempre considerato il 1924 uguale a 100, rispettivamente di 70, 48, 45.

Verso gli anni '30.

Alla luce di quanto è stato detto appare evidente che il fascismo dovette fronteggiare una situazione assai critica, nella quale il sistema teatrale era destinato a subire una radicale ristrutturazione.

Non molti però si rendevano conto dell'effettiva portata del fenomeno: sintomatico in questo senso appare un memoriale del presidente degli industriali Gino Pierantoni, consegnato a Mussolini in un'udienza il 3 luglio 1929⁹. In esso si attribuivano le difficoltà del settore a una crisi di produzione e di esecuzione, e si proponeva una serie di rimedi consistenti in adeguate sovvenzioni alle migliori compagnie di complesso; in

⁸ Cfr. M. Quargnolo, *Dal tramonto dell'operetta al tramonto della rivista. Mezzo secolo di fasti e miserie del varietà e dell'avanspettacolo*, Milano 1980, pp. 14 ss. e 25 ss.

⁹ ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 8706, « Provvidenze relative alle industrie del teatro e del cinematografo ».

un « Conservatorio » per l'arte drammatica e la scenografia; in facilitazioni per le spese di trasporto, di energia elettrica e pubblicità; in riduzioni dei diritti erariali e d'autore. Soluzioni quindi che non uscivano dall'ottica perseguita fino ad allora di sostegno dello stato all'iniziativa privata, ma che mostravano la propria inadeguatezza nella nuova situazione creatasi. È pur vero che anche tali limitati provvedimenti non avevano spesso trovato una pronta applicazione: assolutamente tipica, in questo senso, la risposta al citato memoriale da parte del ministero dell'Educazione Nazionale, che dopo aver ricordato come su questioni finanziarie fosse naufragato anche il progetto di teatro stabile redatto da Franco Liberati, garantiva

la sua viva fattiva collaborazione in tutto quanto gli sarà possibile, pur facendo presente che, allo stato del proprio bilancio, esso non potrebbe concorrere ad opere che da esso richiedessero concorso di mezzi. In sostanza le proposte formulate dall'on. Pierantoni sembrano a questo Ministero degne della più attenta considerazione, ma, per quanto si riferisce al campo della sua competenza, difficilmente per ora attuabili¹⁰.

In tale situazione era inevitabile un doloroso processo di ridimensionamento — nel 1930 agivano ancora in Italia 72 compagnie teatrali di rilievo¹¹ — che avrebbe fatto scontare tutte le carenze ac-

¹⁰ ACS, MPI (1929-33), Dir. Gen. AA.BB. AA., 3^a div., b. 158, f. « Provvidenze relative alle industrie del Teatro del Cinematografo ed Affini - Relazione dell'on. Pierantoni », risposta alla PCM, 26 febbraio 1930; cfr. anche PCM al Min. Educazione Nazionale, 26 novembre 1929.

¹¹ G. R. (G. Rocca), *Triangoli*, in PDI, 19 gennaio 1930; e anche Id., *Il bilancio dell'annata nei teatri di prosa milanesi*, ivi, 28 dicembre 1927. Dati interessanti sulla consistenza delle compagnie teatrali sono desumibili dal Censimento industriale e commerciale del 1927 e disegnano un quadro assai variato. L'indagine, ristretta alle compagnie primarie, rivela l'esistenza di 46 esercizi (36 dei quali gestiti direttamente dai proprietari) con 646 addetti, compreso il personale tecnico. 27 esercizi risultano impiegare da 1 a 10 addetti (per un totale di 94 persone), 17 compagnie da 11 a 50 (per un totale di 421) e solo 2 oltre i cinquanta (131 addetti). Interessanti anche i dati regionali: l'Italia settentrionale vanta 23 compagnie con 196 addetti; l'Italia centrale 14 con 425 addetti; l'Italia meridionale 3 con 8 addetti; l'Italia insulare 6 con 17 addetti. Le regioni che concentrano la quasi totale attività sono la Lombardia (16 compagnie con 160 addetti) e il Lazio (13 compagnie con 423 addetti). Seguono distanziate la Sardegna (5 con 16 addetti) e via via tutte le altre, mentre varie regioni non registrano alcuna compagnia primaria (Liguria, Marche, Abruzzi e Molise, Basilicata, Calabria). Considerando invece tutte le altre attività teatrali (opera, caffè-concerto, ecc.) si contano complessivamente 449 esercizi con 3.080 addetti (252 con 1.680 addetti al Nord, 81 con 564 al Centro, 67 con 544 al Sud, 49 con 292 nelle Isole). Nello stesso periodo il

cumulate da anni, a cominciare dall'arretratezza delle strutture organizzative e da una cultura teatrale approssimativa e conservatrice, tesa a preservare il dominio del mattatore e in buona parte sorda alle nuove esigenze maturate nella cultura europea.

Il regime, da parte sua, non ritenne minimamente di dover contrastare le esigenze emerse dal mercato promuovendo una politica in grado di garantire un effettivo sviluppo e una razionalizzazione del settore. Preferì adottare una linea di generico disciplinamento dell'attività privata, incentrata sul controllo politico e l'elargizione di sovvenzioni — sempre più numerose per far fronte al grave problema occupazionale.

Inutilmente qualche voce isolata si levò a denunciare le insufficienze di una simile condotta, come, ad esempio, fece Attilio Carpi sul « Regime fascista », invocando le autorità « non soltanto di astenersi dall'incoraggiare cioè sussidiare iniziative private o semi private o semi patriottiche, italianissime, propagandistiche, come quasi certamente ne sorgessero, ma ostacolarle e stroncarle al loro nascere » e arrivando ad affermare che « se un uomo provvisto di quella dose di crudeltà necessaria per compiere le grandi cose giungesse fino a proporre alcune amputazioni, non avremo alla fine dei conti a lamentarcene »¹².

In realtà per attuare un vasto piano di ristrutturazione e riarmamento sotto la guida dello stato sarebbe stato necessario elaborare una effettiva politica di pianificazione, realizzata o almeno coordinata, da un unico centro decisionale. Non poche difficoltà derivavano infatti dal sovrapporsi di disposizioni emanate da organismi diversi: il ministero dell'Interno si occupava, tramite le prefetture, dell'attività di repressione e di censura; il ministero dell'Educazione Nazionale vigilava soprattutto sull'attività musicale e sulla preparazione professionale; il ministero delle Corporazioni, dal 1929, curava gli aspetti più strettamente industriali del teatro; i sindacati svolgevano — o almeno avevano svolto per buona parte degli anni '20 — una politica dotata di una certa autonomia e dinamicità. Infine, organismi come l'Accademia d'Italia, per quel che riguardava sovvenzioni, premi e iniziative culturali di un certo rilievo, e in maggior misura l'OND, con la sua vasta rete organizzativa

divario con le attività cinematografiche è già incolmabile, se queste contano 2.317 esercizi con 11.363 addetti. Cfr. Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia, *Censimento industriale e commerciale al 15 ottobre 1927*, Roma 1928, vol. VI, pp. 10 ss. (sotto la classificazione XXXV) e vol. VII, pp. 137 ss. (sotto la medesima classe).

¹² A. Carpi, *Teatro italiano*, in « Il Regime fascista », 11 luglio 1930.

e le sue molteplici iniziative, giocavano un ruolo non trascurabile sull'andamento generale del teatro.

La relativa indipendenza goduta dai diversi enti e ministeri aveva provocato una certa disparità nelle vedute che informavano i provvedimenti adottati nei rispettivi settori. Senza considerare che proprio la natura burocratica di tali organismi, con le loro trafile interminabili, i conflitti interni ed esterni, i problemi di bilancio e, a volte, la parziale conoscenza delle necessità del mondo teatrale, costituiva spesso un limite alle azioni intraprese, riducendone la portata e l'efficacia — si pensi ad esempio alle vicende del teatro drammatico di stato.

Ciononostante, già negli anni '20 si era delineata con chiarezza la tendenza degli apparati pubblici ad allargare la rispettiva sfera di competenza e a incidere con crescente profondità nel mondo dello spettacolo. Da questo punto di vista, in pochi anni molta strada era stata percorsa con l'inquadramento di tutti gli addetti nelle organizzazioni sindacali, la regolazione dei rapporti fra le diverse categorie, l'intervento legislativo per la disciplina della vita teatrale, la concessione di sovvenzioni, premi e facilitazioni di vario genere. E questo era stato possibile non solo, e forse non tanto, per le precise deliberazioni di esponenti fascisti, quanto per le continue e insistenti richieste di aiuto da parte dei datori di lavoro. Questi, ricercando l'assistenza pubblica per superare l'asprezza della crisi, avevano finito per ripagare, direttamente o indirettamente, i favori ottenuti con una complessiva perdita di autonomia e di potere decisionale.

Infine, sempre riguardo agli organi competenti in fatto di teatro, sono degni di nota la separazione organizzativa e i particolari riguardi attribuiti all'alta cultura. Già Bottai si era chiaramente espresso sull'argomento, affermando il dovere dello stato di esercitare una tutela

specialmente nei confronti degli artisti piú eletti, in base a valutazioni precise e particolari, che sono difficilissime, in pratica. Ed ecco delinearsi la necessità di creare, a tale scopo, un organo adatto nell'Accademia d'Italia. Non è possibile obiettare che a ciò provvede da tempo il Ministero della Pubblica Istruzione. Esso — la funzione è nel nome — provvede in massima parte alla cultura estensiva, non alla cultura intensiva, in profondità, e tanto meno allo sviluppo e al perfezionamento della cultura artistica¹³.

Se il ruolo e le funzioni della cultura « estensiva », o popolare come

¹³ *Resultanze dell'inchiesta sull'arte fascista*, in « Critica fascista », 15 febbraio 1927.

si sarebbe detto piú tardi, non erano stati ancora precisamente delineati, alla fine degli anni '20 importanti successi erano stati conseguiti nel campo dell'alta cultura. Grazie a una politica di intimidazioni e di lusinghe — queste ultime rappresentate tipicamente dall'Accademia d'Italia — si era pressoché eliminata qualunque forma di opposizione al regime. Il teatro non aveva, in verità, offerto eccessive resistenze, se si eccettuano Roberto Bracco e Sem Benelli. Alcuni avevano aderito con entusiasmo al governo fascista; la maggior parte aveva però accettato piú o meno passivamente il nuovo ordine con la speranza che un fattivo interessamento dello stato avrebbe potuto risolvere gli annosi problemi del teatro — magari, a giudicare dal tono di numerosi articoli e memoriali, grazie a un fulmineo e quasi miracoloso gesto del « duce ».

Intanto il fascismo si era saldamente assestato alla guida del paese e aveva approntato, sia pure in maniera disorganica e frammentaria, molteplici strumenti di controllo e coercizione. A partire dalla fine degli anni '20 sarebbe cosí gradualmente cresciuta l'oppressione esercitata sulla societ  e sulla cultura: il riferimento alla forza condizionante delle istituzioni   fondamentale per la comprensione del conformismo che informer  via via l'ambiente teatrale, al punto che nel periodo successivo la storia del teatro risulter  sempre piú legata alla storia degli apparati burocratici del regime. Ci  spiega in larga misura la crescente sterilit  di iniziative e polemiche, di contro al fervore degli anni precedenti, imputabile a una significativa modificazione del quadro complessivo: se negli anni '20 — e in particolare nella prima met  — il dibattito si era svolto soprattutto fra le emergenti forze del fascismo e gruppi e organizzazioni preesistenti, negli anni '30 le critiche e le nuove esigenze tenderanno a manifestarsi, sia pure entro limiti ben determinati, all'interno delle stesse istituzioni del regime.

Ma la differenza di clima culturale fra i due periodi suggerisce l'esame anche di fattori di natura diversa. A questo proposito esemplare appare l'esperienza dei teatri d'arte, miranti, grazie a minori costi di gestione e a una piú razionale conduzione organizzativa e artistica, a divulgare presso un pubblico ristretto e selezionato le nuove tendenze della drammaturgia e della messinscena europee. In Europa, i primi decenni del XX secolo erano stati fecondi di nuove teorizzazioni che avevano evidenziato sia la funzione centrale assoluta dal regista nella crescente divisione e specializzazione del lavoro teatrale, sia la necessit  di trovare nuove soluzioni scenografiche. In Italia simili posizioni non avevano incontrato grande favore negli usuali circuiti del teatro commerciale, a cau-

sa dello stravolgimento della consolidata gerarchia teatrale che la nuova figura del *régisseur* o *metteur en scène* avrebbe comportato a danno soprattutto dei mattatori. Un secondo motivo era costituito dal fatto che la ricerca di nuovi modelli estetici e culturali, il rigetto dei canoni dettati dalla tradizione, il linguaggio provocatorio e per certi aspetti esoterico-utilizzato dalle avanguardie impedivano la popolarità fra il grande pubblico. Ciò ostacolava l'inserimento in organizzazioni mosse essenzialmente da fini di lucro, come avveniva per la rete teatrale controllata dal *trust*, almeno fino al momento in cui l'avanguardia non perdeva le sue caratteristiche dirompenti e diveniva una moda — si pensi alla parabola di Marinetti e del futurismo. Nonostante le innumerevoli difficoltà, i teatri sperimentali che si proponevano di reagire a una simile situazione sorsero numerosi negli anni '20, dando vita a un fenomeno di vasta portata, la cui geografia coincise solo parzialmente con quella del teatro commerciale.

A Roma si ebbero le esperienze piú significative, a partire da quella assai nota di Anton Giulio Bragaglia con il suo Teatro degli Indipendenti, che si distinse nell'attuare una feconda opera di sprovincializzazione inscenando autori ritenuti « sospetti »¹⁴. Per non parlare del teatro pirandelliano, del Teatro degli Italiani di Lucio d'Ambra, del Teatro Moderno di Mario Cortesi, del Teatro italiano della Novità di Carlo Basile, del Teatro Odescalchi di Francesco Prandi, o di esperimenti piú limitati, come il teatrino di Villa Ferrari, il Teatro Duemila o l'originale Teatro del Colore di Achille Ricciardi.

A Milano nel 1924 si aprirono quasi contemporaneamente tre sale (la Piccola Cannobiana di Bevilacqua e Frescura, la Sala Azzurra di Tumiate e Beryl Hight e il Teatro del Convegno, espressione dell'omonima

¹⁴ Sul regista e saggista frusinate cfr. A. G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, cit.; ACS, PCM (1928-30), f. 3/2.12, n. 10403, « Roma - Teatro degli Indipendenti diretto da Bragaglia »; A. C. Alberti, *Politica teatrale e bibliografica di Anton Giulio Bragaglia*, Roma 1978; Id., *Il teatro nel fascismo*, cit. Significativo il giudizio espresso da Paolo Grassi: « Bisogna accennare all'attività di Bragaglia come ad una delle tipiche contraddizioni del fascismo. Bragaglia passa per l'uomo che ha diretto il teatro sperimentale piú spregiudicato d'Italia (...). È tipico come il regime fascista lasciasse a Bragaglia questo ruolo di cultore dell'avanguardismo e di certi interessi internazionali, perché, appunto, questa era una splendida giustificazione di liberalismo e di apertura (adoperiamo un termine moderno) laddove invece tutta la scena italiana vegetava ad un livello artistico e culturale piú basso ». In P. Grassi, *Il teatro e il fascismo*, in *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e testimonianze*, Milano 1962, p. 343.

rivista di Enzo Ferrieri) e successivamente agirono due teatri « a sezioni » ideati da Achille Vitti, il Teatro Arcimboldi e il Teatrino di via Meravigli, nonché la compagnia del Teatro d'Arte di Milano¹⁵. A Bologna il Teatro italiano sperimentale di Lorenzo Ruggi e Gherardo Gherardi si proponeva di offrire nuove prospettive ai giovani autori, mentre a Firenze operava il Piccolo Teatro dell'Accademia dei Fidenti. Ma iniziative simili fiorirono quasi ovunque: basti ricordare a Trieste il Teatro della Commedia, a Torino il Teatro d'arte di Palazzo Gualino, a Napoli la compagnia di Giuseppe Luongo e il teatrino di Mikailov, e l'elenco potrebbe allungarsi ancora comprendendo anche i centri minori.

È significativo notare come, a differenza di altre esperienze europee contraddistinte da precise finalità politiche e sociali — si pensi a Brecht, Piscator, alla sezione teatrale del Bauhaus curata da Schlemmer oppure a Mejerchol'd e alla situazione sovietica — simili sperimentali abbiano sempre mantenuto un certo aspetto di ritrovo letterario per iniziati. Privi di quella peculiare funzione attiva che altrove aveva permesso di elaborare proposte nuove e originali, i teatri d'arte non sempre ottennero validi risultati a causa del dilettantismo e della scarsità di mezzi tecnici che li contraddistinsero. Di conseguenza l'autofinanziamento e il sostegno di alcuni mecenati si rivelarono presto insufficienti in assenza di un graduale allargamento del pubblico che, dopo i primi entusiasmi, si allontanava disinteressato.

Pur trattandosi di esperienze talora limitate e di diseguale impegno artistico e culturale, esse furono tuttavia significative per il clima appassionato e la fervida ricerca di nuovi moduli, che non avranno equivalente negli anni successivi. Anzi, è sintomatico notare come i teatrini sperimentali scompariranno completamente dal panorama italiano negli anni '30, con la sola eccezione di Bragaglia. Un simile fatto è solo parzialmente rapportabile alla coercizione esercitata dal regime fascista, soprattutto in seguito alla creazione di uno specifico apparato burocratico di

¹⁵ Sui teatri d'arte cfr.: C. Veneziani, *Discussioni, commenti e polemiche per la crisi del teatro*, in « Comoedia », 15 agosto - 15 settembre 1929; C. A. Felice, *Dagli "Indipendenti" alla "Piccola Canobbiana"*, ivi, 10 ottobre 1924; Id., *Il "Teatro del Convegno" e tutti gli altri*, ivi, 25 ottobre 1924; V. Orazi, *Villa Ferrari*, ivi, 20 febbraio 1926; A. G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, cit., pp. 170 ss.; S. D'Amico, *Dal capocomico al regista*, in *Cinquant'anni di teatro in Italia*, a cura del Centro di ricerche teatrali, Roma 1954, pp. 211 ss.; *Il Teatro del Convegno*, in « Il Convegno », aprile 1924; A. Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano 1979.

controllo. Il contemporaneo proliferare di analoghe esperienze in tutta Europa porta a evidenziare maggiormente l'atmosfera particolare del decennio, caratterizzato dall'entusiasmo verso il futuro e la moderna civiltà tecnologica che pareva rispondere alle aspettative quasi palingenetiche di una nuova società — dopo gli orrori della « grande guerra ». A una tale realizzazione sembravano poter contribuire anche le arti, a patto di un loro effettivo rinnovamento formale e contenutistico, indirizzato al recupero dell'aspetto piú propriamente artistico e al rigetto di quello commerciale. Di qui il valore attribuito alle ricerche sperimentali dei teatri d'eccezione verso un'arte piú autentica e universale. Di qui, anche, il carattere irripetibile di una simile esperienza.

CAPITOLO VII

LA CORPORAZIONE DELLO SPETTACOLO

Origini della Corporazione dello Spettacolo.

Agli inizi degli anni '30 il fascismo aveva definitivamente superato la delicata fase di assestamento al potere e gettato le basi di un nuovo ordinamento statale. Elementi oggettivi e soggettivi spingevano Mussolini verso l'attuazione di un esperimento totalitario che, sia pur parzialmente e con caratteristiche proprie, si sarebbe progressivamente realizzato nel corso del decennio. Ogni individuo e ogni gruppo avrebbero dovuto essere controllati e organizzati nell'ambito del regime; ogni energia avrebbe dovuto essere diretta al potenziamento della forza nazionale.

Le peculiarità del regime italiano fecero in modo che tale inquadramento non fosse effettuato dal partito — sempre più depotenziato e privo di autonomo spazio politico — bensì si risolvesse in una concentrazione di potere nello stato. Di qui uno dei segni distintivi dell'azione fascista anche verso il mondo culturale, consistente nella vigilanza su tutte le manifestazioni artistiche — di anno in anno più oppressiva — da parte di una struttura burocratica sempre più centralizzata.

Fino ad allora il controllo e l'inserimento degli artisti nell'apparato del regime erano stati assicurati dall'attività di alcune branche dell'amministrazione e, in misura maggiore, dall'opera dei sindacati. Si trattava ora di continuare e perfezionare quanto intrapreso negli anni precedenti, cercando di restare fedeli alla nota formula gentiliana: « Tutto nello Stato, niente fuori dello Stato, nulla contro lo Stato ». Si agì quindi in due direzioni: da un lato, in prospettiva, si operò per sanare i conflitti di competenza fra i vari ministeri e per centralizzare il potere decisionale, attuando così una razionalizzazione del sistema che avrebbe garantito maggiore unità ed efficienza. Dall'altro si tese alla definitiva in-

serzione dei sindacati di categoria in quello che doveva risultare il rivoluzionario assetto strutturale elaborato dal fascismo, l'ordinamento corporativo.

A distanza di quattro anni dalla legge fondamentale sulla legislazione corporativa, che aveva profondamente inciso sulla struttura dei sindacati, i previsti organi superiori di collegamento, le corporazioni, non erano stati, infatti, ancora realizzati. E — fatto assai piú grave — persino sulla struttura e le finalità del nuovo sistema economico si confrontavano autorevolmente impostazioni totalmente divergenti, come avrebbe dimostrato il dibattito svoltosi a Ferrara nel 1932. Ancora piú tardi, in sede di elaborazione della legge istitutiva (legge 5 febbraio 1934, n. 163) all'Assemblea del Consiglio nazionale delle corporazioni si sarebbero fronteggiate posizioni diverse, soprattutto riguardo alla composizione di questi nuovi organi.

Date tali premesse, la costituzione di un'unica corporazione, quella dello spettacolo, già nel 1930 — e quindi con vari anni di anticipo rispetto alle altre — può apparire un fatto quanto meno sorprendente. Per ricercare le motivazioni alla base di tale decisione, che rivestí notevole significato per il campo teatrale, è necessario rifarsi a vari elementi, a partire dalle difficoltà economiche del settore.

Per quanto la « grande crisi » non avesse avuto in Italia l'effetto dirompente registrato altrove, le sue conseguenze non avevano mancato di pesare in misura notevole su tutti i settori. Soprattutto colpiti furono gli strati di popolazione economicamente piú deboli, costretti a un ridimensionamento, talvolta drastico, del tenore di vita. E naturalmente i primi a essere tagliati furono i consumi « superflui », e quindi anche gli spettacoli teatrali.

A questo si aggiungeva la disastrosa concorrenza del cinema sonoro e anche della radio, che contribuivano ad allontanare larghe fasce di pubblico. Ne conseguiva una notevolissima contrazione degli incassi teatrali che, come si è visto, andava accentuandosi progressivamente. Sempre piú grave diveniva cosí il problema della disoccupazione: alcuni rapporti della questura di Milano denunciavano la presenza di circa mille orchestrali e altrettanti artisti lirici senza lavoro nella sola città lombarda, mentre la stampa calcolava che nell'anno 1929 quasi un quarto degli attori drammatici sarebbe rimasto senza scrittura¹. La situazione non

¹ *Provvedimento necessario*, in AD, 23 giugno 1928; *Riunione del direttorio nazionale del Sindacato musicisti*, in PDI, 28 maggio 1929; ASM, PM, GP, b. 1113,

era meno preoccupante per gli altri lavoratori, a causa della costante minaccia di licenziamento — avvertita soprattutto dagli artisti di varietà per la frequente soppressione dell'avanspettacolo nei cinema-teatri in seguito all'adozione del film sonoro — e delle abusive riduzioni salariali effettuate approfittando del momento².

Né i sindacati apparivano in grado di reagire con esiti duraturi: del tutto insufficienti risultarono le loro pur numerose denunce della crisi o iniziative come quella, promossa in accordo con l'OND, di organizzare una serie di concerti per alleviare la disoccupazione³. È anzi significativo il fatto che, avendo presentato un'istanza in favore degli orchestrali presso l'Unione industriale, il sindacato — e per esso il segretario generale Pietro Capoferri — sentisse il bisogno di scrivere alle autorità prefettizie pregandole di appoggiare la richiesta⁴. Evidentemente si era consapevoli del limitato potere contrattuale a disposizione e non si trascuravano altri mezzi per il raggiungimento dei prefissati obiettivi.

Il critico stato in cui versava l'industria teatrale deve essere certamente riguardato come una condizione necessaria per spiegare la singolarità del trattamento ricevuto. Ma da solo appare insufficiente, se si considera che una crisi d'intensità almeno analoga aveva investito, proprio in quegli anni, un po' tutti i settori dell'economia. L'elemento decisivo, a nostro avviso, va ricercato in tutt'altra direzione, e cioè nella personale determinazione dell'allora ministro delle Corporazioni, Giuseppe Bottai.

Che Bottai fosse, tra i massimi dirigenti fascisti, la persona più sensibile e attenta ai problemi culturali e artistici, è universalmente noto. Sulle pagine del suo periodico « Critica fascista » erano state discusse tut-

f. « Spettacoli. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Artisti Lirici Sindacato » e sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano »; b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Teatro Lirico ».

² ACS, MPI (1927-31), dir. gen. AA.BB.AA., 3^a div., b. 219, f. « Importazione americana di fonofilms », protesta di orchestrali a MPI del 17 ottobre 1930; lettera Min. Corporazioni a MPI del 20 marzo 1931; M. Quargnolo, op. cit., pp. 27 ss.

³ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Sindacato Provinciale Orchestrale di Milano », OND a prefetto, n. 27182 del 12 dicembre 1930; per successive iniziative dei sindacati cfr. ins. « Crisi degli orchestrali »; b. 1112, f. « Orchestre straniere in Italia - Esposto di Orchestrali Milanesi ».

⁴ Ivi, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », ins. « Crisi degli orchestrali », Capoferri a prefetto, 30 settembre 1930.

te le principali questioni che impegnavano gli intellettuali del tempo e una notevole attenzione era stata dedicata anche allo specifico settore del teatro. Meno noto, forse, è che già in qualità di sottosegretario delle Corporazioni Bottai avesse spiegato una notevole attività nei riguardi del mondo teatrale, convocando numerose riunioni con tutti i rappresentanti della categoria, occupandosi del mediatorato, della riduzione delle tariffe di viaggio, del rinnovo dei contratti; intervenendo presso i prefetti per favorire le *tournées* di alcune compagnie, e via dicendo⁵. Gli stessi artisti si erano ben presto accorti di questo speciale interessamento e avevano iniziato a rivolgersi al nuovo mecenate al punto che, accanto alle ormai « classiche » denunce degli annosi problemi del teatro e alle richieste di un più energico intervento pubblico rivolte al « duce », erano comparse lettere aperte sullo stesso tono dirette a Bottai⁶.

Il giovane sottosegretario aveva le idee chiare in fatto di teatro e comprendeva in pieno l'importanza di un simile campo, non solo dal punto di vista strettamente artistico, ma anche da quello strumentale e di propaganda. Così, non molti mesi dopo la sua promozione a ministro, Bottai, considerate le specifiche caratteristiche del settore e la gravità della crisi, risolse di creare la prima corporazione. Che si fosse trattato di una decisione completamente autonoma e non prevista dagli stessi addetti ai lavori, è dimostrato dai primi commenti apparsi in merito sulla stampa specializzata:

Per giovedì scorso S. E. Giuseppe Bottai aveva convocato al Ministero delle Corporazioni i maggiori esponenti della Federazione Industria del Teatro con la rappresentanza di tutte le categorie ed ai convenuti il Ministro diede la più inattesa e gradita delle notizie: la sua risoluzione di costituire la Corporazione del Teatro.

L'inattesa, gradita notizia non ha tardato, portata dalla stampa, ad essere nota ed è stata tutta un'esplosione di consenso per la saggia risoluzione dell'uomo geniale che presiede alle sorti del difficile Ministero delle Corporazioni⁷.

Ugualmente entusiastico il commento dedicato alla riunione costitutiva del 3 luglio 1930 — « seduta che per il mondo comico deve dirsi storica »⁸ — dal « Popolo d'Italia »:

⁵ Ivi, b. 1112, f. « Elenco Agenzie teatrali operanti a Milano »; S. E. Bottai e la sua riunione, in PDI, 7 luglio 1928.

⁶ Cfr. ad esempio O. Balsomini - B. Betti, Lettera aperta a S. E. Bottai, in « Il Torchio », 29 luglio 1928.

⁷ E. Polese, La Corporazione del Teatro, in AD, 5 luglio 1930.

⁸ Ivi.

S. E. Bottai ha annunciato che la riunione era stata appunto indetta al fine precipuo di gettare le basi per la costruzione della Corporazione del Teatro, in base agli articoli 42, 43 del regolamento 1° luglio 1926, ed ha aggiunto che nella priorità di costituzione di tale organo corporativo si deve scorgere il segno tangibile dell'interessamento del Governo per una forma così nobile e così importante di attività artistica. (...)

Anzitutto si appresta, con lo speciale organo corporativo, il mezzo necessario ad affrontare con maggiore probabilità di soluzione la crisi del teatro italiano. Si ha ragione di ritenere infatti che la collaborazione attiva ed effettiva fra gli industriali, i lavoratori e i produttori artistici del teatro, metterà in chiaro il movente specifico della crisi e offrirà la via piú sicura per una sua totale risoluzione⁹.

È da ritenere però che Bottai avesse preso tale decisione anche sulla base di considerazioni piú specificamente politiche. Convinto della necessità di fare del corporativismo un efficace strumento di controllo e di pianificazione dell'intera economia, nonché la base dell'ideologia fascista, egli non poteva gradire la messa in mora della concreta attuazione del nuovo assetto economico¹⁰. La legislazione del 1926 gli riservava, in quanto ministro delle Corporazioni, l'emanazione del decreto costitutivo. Ma è evidente che, mentre fervevano le polemiche sulle finalità e le strutture corporative e Mussolini stesso non si era ancora pronunciato a favore di una o dell'altra posizione, costituire un'importante corporazione sarebbe stato un atto politicamente inconcepibile. Creare una corporazione per un campo ben delimitato e con un peso — almeno dal punto di vista economico — piuttosto relativo, non sarebbe apparso, invece, come un tentativo di forzare la mano al « duce » e avrebbe comportato varie conseguenze positive.

Da una parte si sarebbero approntati gli strumenti, almeno teorici, per una possibile soluzione dei problemi della categoria grazie a una migliore configurazione delle forze interessate; si sarebbe andati incontro ai *desiderata* degli artisti; si sarebbe mostrato il fattivo interesse del regime verso il mondo teatrale; si sarebbero gettate le basi per un effettivo coordinamento e, in definitiva, un maggiore controllo del settore. Dall'altra, si sarebbe compiuto un passo avanti verso l'attuazione del tanto propagandato sistema corporativo, realizzando una sorta di esperimento pilota le cui vicende avrebbero potuto essere molto istruttive. In particolare utile sarebbe stato affrontare una serie di problemi tecnici sostanzialmente elusi dalla precedente legislazione corporativa, come le modalità

⁹ *La Corporazione del Teatro verso la sua effettiva costituzione*, in PDI, 5 luglio 1930.

della nomina e le precise funzioni del presidente e dei consiglieri, le competenze degli uffici centrali e di quelli locali e così via. Inoltre, dal punto di vista di Bottai, sarebbe stata pur sempre un'ipoteca, sia pur minima, per l'attuazione della « sua » personale concezione del corporativismo.

Bottai fornì la spiegazione ufficiale alla Camera nella tornata del 7 maggio 1931:

Qualcuno ci ha domandato come, in che modo, quando e perché si crearono le corporazioni di categoria. Io risponderò molto semplicemente che una risposta l'ha già data la formazione concreta della Corporazione dello Spettacolo. Perché tra tanti rami o categorie di produzione, che potevamo scegliere, abbiamo formato questa corporazione, di cui ha pronunciato un così caldo elogio nel suo eloquente discorso sulla politica cinematografica il camerata Sardi? Ma è molto semplice! Perché nell'inquadramento sindacale, le attività dello spettacolo sono come sur un letto di Procuste: sono nell'industria, ma non sono industria, sono nel commercio, ma non sono commercio, sono una attività *sui generis*, che avrebbe forse meritato un inquadramento sindacale a parte. Ma essendo ciò organicamente inopportuno, noi abbiamo riunite in sintesi le varie categorie nella Corporazione¹¹.

Si giunse così all'emanazione del D.M. 6 dicembre 1930 sulla costituzione della Corporazione dello Spettacolo, che assegnava, tra l'altro, ampi poteri al presidente e stabiliva come segue la composizione del Consiglio: oltre al presidente, dodici membri della Federazione industria del teatro, cinematografo e affini; otto membri designati dai corrispondenti sindacati dei lavoratori; quattro membri della Confederazione professionisti e artisti; un rappresentante della Confederazione generale dell'industria; un rappresentante della Confederazione nazionale sindacati dell'industria e — con voto solo consultivo — il presidente della SIAE; il presidente dell'Istituto LUCE, il segretario nazionale del Consiglio nazionale delle corporazioni; il delegato corporativo centrale dell'industria; e infine un rappresentante del ministero dell'Educazione Nazionale¹².

¹⁰ Sulla posizione di Bottai rispetto al corporativismo cfr. G. Bottai, *Vent'anni e un giorno*, Milano 1949, pp. 45 ss. e le interessanti osservazioni contenute in A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Roma - Bari 1978, soprattutto pp. 225 ss. Cfr. anche G. B. Guerri, *Giuseppe Bottai un fascista critico*, Milano 1976, pp. 87 ss.

¹¹ AP, *Camera*, Legislatura XXVIII, I sessione, *Discussioni*, tornata del 7 maggio 1931. Cfr. anche la citata relazione Sardi nella tornata del 5 maggio 1931.

¹² D.M. 6 dicembre 1930, soprattutto artt. 4 e 7, in GU 21 gennaio 1931, n. 16.

Le finalità del nuovo organo erano così illustrate dall'articolo 2:

La Corporazione ha lo scopo di studiare e di ricercare, in armonia con gli interessi superiori dell'economia nazionale, le soluzioni dei problemi riguardanti le industrie del teatro e del cinematografo e le altre affini; e di assicurare la collaborazione permanente dei datori di lavoro e dei prestatori d'opera, intellettuale e manuale, comunque interessati ai rami d'industria suindicati, contemperando gli interessi delle categorie rappresentate con l'incremento ed il miglioramento delle dette industrie e dell'arte nazionale.

Per l'ottenimento di tali scopi la Corporazione aveva facoltà di dare parere su varie questioni attinenti alle industrie dello spettacolo, di compiere studi e ricerche, di emanare norme sulle condizioni di lavoro e di sussidiare le iniziative meritevoli (art. 3). Presidente fu nominato Gino Pierantoni, già a capo della Federazione industriali dello spettacolo, e consiglieri personalità come Corrado Marchi, Silvio D'Amico, Anton Giulio Bragaglia, Alessandro Blasetti, Nicola De Pirro, Ildebrando Pizzetti, Franco Liberati, Paolo Giordani, Luigi Riboldi, Carlo Tamberlani¹³.

Bottai era però perfettamente cosciente della gravità dei problemi che affliggevano il teatro italiano e delle limitate possibilità di risoluzione offerte dal nuovo ordinamento. È significativo come, fin dalla « storica » seduta del 3 luglio 1930, egli avesse sentito la necessità di precisare che attraverso la corporazione non potevano essere risolte automaticamente le questioni che agitavano il mondo drammatico¹⁴. Ancora più significativo è il fatto che analoghe dichiarazioni ricorressero persino nella relazione accompagnante il decreto. In essa, dopo aver sottolineato le peculiarità del mondo dello spettacolo, si ricordava « l'alta funzione spirituale e sociale che, specie nelle forme teatrali più nobili, la lirica e la drammatica, esse [le industrie teatrali] compiono per l'educazione artistica del popolo, per l'affermazione del genio artistico nazionale nel mondo »¹⁵. Si avvertiva poi che l'azione corporativa avrebbe mirato soprattutto alla risoluzione dei problemi economici, aggiungendo però che « sarebbe ingenuo pensare che con l'istituzione della Corporazione siano senz'altro

¹³ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 209.764, « Pierantoni avv. Gino »; *Atti ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », ottobre 1934, p. 1; L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre (1915-1940)*, cit., p. 15.

¹⁴ *La Corporazione del Teatro verso la sua effettiva costituzione*, in PDI, 5 luglio 1930.

¹⁵ *L'inizio dei lavori. La rapida revisione dell'inquadramento sindacale*, ivi, 2 ottobre 1930.

sanati i mali da cui tutte le varie forme di spettacoli sono travagliate »¹⁶.

Questo pessimismo era giustificato dalle incertezze che gravavano sul primo esperimento corporativo, emerse chiaramente nel corso di riunioni preparatorie¹⁷. In primo luogo Bottai era preoccupato per il rapporto tra la Corporazione e le organizzazioni sindacali, rapporto risolto in un compromesso anche nel 1934, quando fu stabilito che le associazioni collegate da una corporazione sarebbero divenute autonome in campo sindacale, continuando però ad aderire alle rispettive confederazioni¹⁸. Inoltre già nel Consiglio nazionale delle Corporazioni si erano levate proteste da parte dei lavoratori perché i loro rappresentanti erano stati ridotti a otto (contro dodici industriali) per acconsentire alle richieste di professionisti e artisti¹⁹.

E tutto lasciava prevedere che i rapporti fra le diverse associazioni sindacali, anche all'interno del nuovo organismo, non sarebbero stati facili. Tanto più che esse stentavano a trovare un assetto definitivo e subivano continue ristrutturazioni che sarebbero culminate nel passaggio alla Confederazione professionisti e artisti delle categorie dei registi e degli scenotecnici — ritenuti professionalmente autonomi e privi di vincoli di subordinazione²⁰.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ *Per una Corporazione del Teatro. Una riunione presso l'on. Bottai*, ivi, 4 luglio 1930; *La Corporazione dello Spettacolo entrerà in funzione entro l'anno*, ivi, 8 novembre 1930.

¹⁸ Cfr. legge 5 febbraio 1934, n. 164, art. 7. Per la posizione di Bottai cfr. *L'imminente costituzione della Corporazione dello Spettacolo*, in PDI, 10 ottobre 1930; il punto di vista dei sindacalisti è invece espresso in E. Rossoni, *La Corporazione come idea*, ivi, 28 marzo 1931.

¹⁹ *La chiusura dei lavori al Consiglio Nazionale delle Corporazioni*, ivi, 4 ottobre 1930; cfr. anche ACS, Carte Di Marzio, I Versamento, b. 13, f. 3; II Versamento, b. 18, f. 9.

²⁰ La Federazione nazionale fascista dei lavoratori dello spettacolo (nuova denominazione) fu modificata con RR.DD. 15 dicembre 1932, 16 agosto 1934, 4 febbraio 1937; l'Associazione nazionale fascista dell'industria dello spettacolo, poi Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo, con RR.DD. 24 maggio 1932, 16 agosto 1934, 4 luglio 1935. Il Sindacato nazionale fascista degli autori e scrittori e il Sindacato nazionale fascista dei musicisti furono riconosciuti associazioni di grado superiore con R. D. 8 febbraio 1934, n. 523. Il riconoscimento e il passaggio dalla Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria (dove era per via del R.D. 16 agosto 1934, n. 1383) alla Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti, insieme a scrittori e musicisti, del Sindacato nazionale fascista registi e scenotecnici fu ottenuto con R.D. 22 febbraio 1937. Quest'ultimo sindacato comprendeva scenografi, bozzettisti scenici, figurinisti (D.M. 14 gennaio

Timori assai gravi si nutrivano inoltre sulla reale efficienza della Corporazione, a causa della necessità di ottenere, e proprio per l'espletamento delle sue funzioni più importanti, diverse autorizzazioni. Per la stessa emanazione di norme generali sulle condizioni del lavoro il decreto prevedeva il deposito, presso la segreteria, delle concordi deliberazioni della Federazione degli industriali e di quella dei lavoratori (art. 10). E perché divenissero esecutive era necessaria la ratifica della Sezione industria e artigianato del Consiglio nazionale delle Corporazioni, la quale — unitamente alla Sezione professioni libere e arti — deliberava anche in merito ai sussidi che la Corporazione stabiliva di concedere (art. 11).

È pur vero che il ministro poteva esonerare la Corporazione da tali ratifiche e, tranne nelle prime sessioni, ciò avvenne di norma, essendosi dimostrate superflue tali garanzie²¹. Ma restavano molti dubbi sulla generale funzionalità dell'organo corporativo, dubbi che non mancarono di essere francamente espressi, e ai quali Bottai non poté che rispondere nei termini seguenti:

Ma anche queste pastoie non le ho inventate io. Le pastoie dell'art. 10 discendono direttamente dalla legge 20 marzo 1930. Siamo anche qui nell'ambito delle leggi che noi ci siamo date. Fino a quando questo rispetto ci impedirà di camminare più spediti? Voi capite che non è qui che possiamo decidere queste questioni²².

Così costituita, la Corporazione iniziò il suo funzionamento il 30 marzo 1931, quando Bottai insediò formalmente i componenti. La sua struttura burocratica finì, però, per spingere il presidente a stravolgere in parte l'organizzazione prevista, convocando relativamente poco il Consiglio: dal marzo 1931 al dicembre 1933 meno di dieci sessioni. Si preferì avvalersi dell'opera delle ristrette Commissioni di consultazione e di studio divise per settori — lirica, drammatica, operetta, varietà, cinematografia, concerti, radiodiffusioni, uffici di collocamento — che, all'incirca nello stesso periodo, tennero più di cento adunanze²³.

1936), nonché registi, capitecnici del teatro e del cinema (D.M. 12 febbraio 1936). Cfr. anche la parte relativa alle associazioni sindacali interessate in SC, soprattutto gennaio 1933, aprile 1933, febbraio 1936, marzo 1936, marzo 1937.

²¹ SC, aprile 1934, pp. 740 ss.

²² *La chiusura dei lavori al Consiglio Nazionale delle Corporazioni*, in PDI, 4 ottobre 1930. La legge a cui si riferisce Bottai è quella 20 marzo 1930, n. 206, sulla riforma del Consiglio nazionale delle Corporazioni.

²³ SC, aprile 1934, p. 741.

Pur non essendo un vero organo di pianificazione e tanto meno di gestione economica, la Corporazione sfruttò i suoi limitati mezzi per seguire — come spiegò il presidente Pierantoni in una lunga relazione a Mussolini sui primi tre anni di attività — il settore teatrale « sotto il triplice profilo economico, sindacale e artistico »²⁴. E tale prospettiva seguiremo anche noi per analizzare l'azione svolta fino al 1934, il periodo cioè in cui rimase l'unica corporazione di categoria.

L'azione sindacale: ancora del mediatorato.

Dal punto di vista sindacale la questione certo piú grave era sempre costituita dal mediatorato e dagli uffici di collocamento, questione che si trascinava ormai da anni. Con l'aggravarsi della crisi il problema di una piú equa distribuzione del diminuito lavoro si era fatto piú assillante e si erano moltiplicate le accuse contro gli agenti. La situazione era divenuta tanto critica che si era giunti a parlare di una restituzione in massa delle tessere sindacali in segno di protesta²⁵. Con la risolutezza che contraddistinse la sua azione, Bottai, con D. M. 18 giugno 1932, volle porre rimedio a tale stato, decretando la tanto auspicata istituzione del collocamento gratuito per gli addetti all'industria dello spettacolo²⁶. Il provvedimento, oltre a stabilire la necessità della ratifica del ministero per le singole designazioni, fissava, sia per i datori sia per i lavoratori che avessero trasgredito l'obbligo dell'esclusiva assunzione tramite il nuovo ufficio, pene pecuniarie per un massimo di tremila lire, proibendo l'intermediazione anche gratuita con multe e persino con la detenzione fino a un mese.

Il decreto non mancò di sollevare perplessità, non solo ovviamente fra i diretti interessati, ma anche tra i datori e gli stessi prestatori d'opera, preoccupati per taluni aspetti pratici della questione. A cominciare dal problema — in parte rilevante anche per le masse corali, orchestrali

²⁴ Ivi.

²⁵ ASM, PM, GP, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Artisti Lirici Sindacato », Min. Corporazioni a prefetto, n. 23135/17 del 12 ottobre 1931; questore a prefetto, n. 034293 del 10 novembre 1931.

²⁶ Cfr. GU 24 giugno 1932, n. 135. Il decreto si rifaceva alle fondamentali prescrizioni sancite dal già citato R.D. 29 marzo 1928, n. 1003, e alle norme di attuazione di cui al R.D. 6 dicembre 1928, n. 3222. Sui problemi inerenti al pratico funzionamento cfr. N. De Pirro, *L'ufficio di collocamento dello spettacolo*, in « Scenario », febbraio 1933.

e le comparse — delle effettive possibilità di sostituire *tout court* un artista primario con un altro. Tuttavia, esso fu salutato con unanime plauso dagli ambienti fascisti, che vedevano coronate da successo le loro annose polemiche e ritenevano si fossero gettate le basi per affrontare in termini nuovi la disoccupazione teatrale e la moralizzazione dell'ambiente.

Motivo di grande soddisfazione era anche un altro, come ricordava Nicola De Pirro, dopo aver rammentato le lotte contro il mediatoato e le preoccupazioni dei datori:

Il fascismo è riuscito ad aver ragione anche di queste opposizioni (...) tutti hanno finito col convincersi che, come regime totalitario, il fascismo non ammette che in alcun campo possan sussistere elementi sottratti al controllo dello Stato. E il campo del teatro, per i suoi risultati sociali, interessa squisitamente il Regime. Non era possibile che la distribuzione del lavoro fra gli artisti si lasciasse in perpetuo all'arbitrio di pochi maneggioni ²⁷.

Ma i primi entusiasmi furono presto ridimensionati quando si vide che gli agenti tendevano a perpetuare lo stato di fatto, svolgendo un'attività di mediazione nelle vesti di procuratori, impresari, soci o rappresentanti legali di artisti e, talvolta, persino di direttori di teatri.

Per ovviare a tale situazione, Mussolini — subentrato a Bottai nel ruolo di ministro delle Corporazioni nel luglio 1932 — diramò una prima circolare in data 12 giugno 1933 ai prefetti, invitandoli, nella loro qualità di presidenti dei Consigli provinciali dell'economia corporativa, a promuovere fattivamente l'attività degli uffici di collocamento ²⁸. Più tardi, nel luglio 1933, veniva emanata una seconda circolare ai prefetti, riguardante in modo specifico il settore teatrale, che invitava con molta fermezza a dare piena e immediata applicazione alle norme sul collocamento e a vigilare sull'attività degli industriali, in particolare nel campo lirico ²⁹.

Nonostante le rigorose misure minacciate, non si riuscì a raggiun-

²⁷ N. De Pirro, *Conquiste della Corporazione dello Spettacolo*, in « Scenario », luglio 1932.

²⁸ Circolare del Min. Corporazioni n. 6552/511 ai prefetti del 12 giugno 1933, in SC, settembre 1933, pp. 357 ss. Le funzioni di controllo sul collocamento erano state affidate ai prefetti con la legge 18 gennaio 1931, n. 875, sugli uffici di collocamento che aveva modificato il succitato R.D. 29 marzo 1928, n. 1003.

²⁹ Circolare del Min. Corporazioni n. 8177/5318/12 ai prefetti del 20 luglio 1933, in SC, luglio - agosto 1933, pp. 117 ss. e anche pp. 4 ss.; cfr. il testo completo in *Bollettino del Lavoro e della Previdenza Sociale*, 1932, vol. LVIII, p. 146.

gere pienamente lo scopo, per via della resistenza opposta dagli agenti. Significativo al riguardo il caso di Emilio Ferone, titolare di una agenzia teatrale a Milano, della quale la locale questura ancora nel 1927 riferiva: « È l'agenzia che fa piú affari di tutti, che cura l'arte e la morale »³⁰. Da molti indicato come vero arbitro della vita lirica italiana, amico di Bottai e di Forzano, per la sua posizione Ferone aveva già suscitato numerosi reclami e proteste ed era quindi particolarmente controllato³¹. Dopo l'emanazione della circolare sul mediadorato lirico ritenne di dover scrivere agli uffici di collocamento, assicurando la totale cessazione della sua attività di rappresentante. Contemporaneamente entrava però a fare parte — come avvertiva un rapporto della questura di Milano — della società anonima A.L.A. (Artisti Lirici Associati) che, sotto gli auspici delle organizzazioni sindacali, si era « costituita con tutte le formalità di legge, all'asserito scopo di assicurarsi la gestione di teatri per rappresentazioni liriche e di eliminare gli pseudo-impresari che agiscono da mediatori »³². Di qui il legittimo dubbio che potesse continuare a esplicare, sia pure in maniera indiretta e larvata, l'opera di mediazione e la vigilanza mantenuta nei suoi confronti — che non avrebbe fornito, però, alcun apprezzabile risultato³³.

La vittoria sul mediadorato in questi frangenti finì per essere piú teorica che reale, come si può rilevare dalla persistenza di lamentele in tal senso. Negli anni successivi si cercò di incidere maggiormente sulla situazione, agendo in un duplice senso. Da un lato si mirò a riformare, in vista di ottenere una maggiore resa ed efficienza, gli uffici di collocamento provinciali, in un primo momento con R. D. 18 ottobre 1934, n. 1978. E poi con una deliberazione del Comitato corporativo centrale del 21 dicembre 1937, che li trasformava da organi dello stato

³⁰ ASM, PM, GP, b. 1112, f. « Elenco Agenzie Teatrali operanti a Milano », questore a prefetto, n. 48529 del 2 maggio 1927.

³¹ Ivi, b. 1113, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Orchestrali - Sindacato Provinciale - Milano », Colombo a Begnotti, 10 settembre 1929; ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. AA. GG. e RR., cat. A 1, 1936, b. 26, f. « Ferone Emilio »; ivi, SPD, CR (1922-43), b. 85, f. W/R, « Forzano G. », sf. 10, « Rilievi a suo carico », rapporto informativo in data 20 dicembre 1931; *Notiziario musicale*, in PDI, 18 giugno 1930.

³² ASM, PM, GP, f. « Spettacolo. Leghe - sindacati - corporazione », sf. « Ferone Comm. Emilio - Attività Teatro Lirico », questore a prefetto, n. 032397 del 15 ottobre 1933; altro materiale sulla vicenda in sf. « Artisti Lirici Sindacato ».

³³ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. AA. GG. e RR., cat. A 1, 1936, b. 26, f. « Ferone Comm. Emilio ».

in uffici annessi alle associazioni professionali dei prestatori d'opera. Dall'altro si intensificò notevolmente la vigilanza di polizia e furono diramate istruzioni precise da Bocchini affinché si agisse « col massimo rigore » e si diffidassero i sospetti

con espressa avvertenza che non sarà tollerata alcuna infrazione al riguardo e che qualora trasgredissero alle disposizioni di cui trattasi, saranno adottati, nei loro confronti, severi provvedimenti di polizia; provvedimenti che è intenzione del Ministero effettivamente di attuare³⁴.

Tutto ciò ebbe una certa efficacia soprattutto nei confronti delle piccole agenzie — che non godevano di alte protezioni — e degli enti maggiormente sussidiati dallo stato e quindi sottoposti a un più stretto controllo. E in definitiva si può affermare che l'azione svolta, pur non risolvendo radicalmente il problema, pose un notevole freno all'iniziativa privata nel campo.

Parallelamente si volle porre rimedio a un'altra forma particolare di mediatorato, all'interno della stessa categoria dei datori di lavoro, fra esercenti di teatro e capocomici. Già nel 1933 la Federazione industriali aveva creato un ufficio tecnico assistenziale per studiare i problemi dei rapporti fra le due categorie. L'anno successivo, in data 11 maggio 1934, tale ufficio fu tramutato in un vero e proprio consorzio volontario, fra il Gruppo nazionale Esercenti teatro e cinema teatro e i Gruppi nazionali Imprese Spettacoli di prosa, operette, riviste e avanspettacolo, denominato Unione nazionale dell'Arte drammatica (UNAD) e dal 1935 Unione nazionale dell'Arte teatrale (UNAT)³⁵. La mediazione dell'UNAT — riguardante il giro delle compagnie, la stipulazione dei contratti e i rapporti commerciali in genere — fu poi resa obbligatoria con le Norme Corporative del 22 gennaio 1936 e dell'11 dicembre 1937, che escludevano qualsiasi forma di mediatorato, anche gratuita³⁶.

Oltre ai principali provvedimenti, un cenno meritano pure misure come la disciplina del capocomicato, realizzata mediante un accordo per cui la SIAE concedeva il permesso di rappresentazione solo dopo il benessere del gruppo sindacale dei capocomici. Norme più ri-

³⁴ Ivi, circolare di Bocchini ai prefetti, n. 442/21539 del 17 agosto 1933.

³⁵ *Atti ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », numeri di maggio-giugno, giugno-luglio, luglio-agosto 1933.

³⁶ Cfr. G. Castellino, op. cit., pp. 121 ss.

gide vennero poi fissate per l'espatrio, poiché in accordo con il ministero degli Affari Esteri fu ritenuto necessario:

- 1) presentare l'elenco degli artisti e il repertorio;
- 2) comprovare l'esistenza di una scrittura;
- 3) garantire le proprie disponibilità finanziarie;
- 4) depositare una eventuale cauzione corrispondente al viaggio di ritorno;
- 5) ottenere il nulla osta dalla Corporazione dello Spettacolo.

Assai importante per il settore fu, inoltre, l'unificazione e la razionalizzazione delle varie iniziative preesistenti nella Cassa nazionale di previdenza e assistenza a favore di tutte le categorie per malattia, invalidità, vecchiaia.

La Corporazione dello Spettacolo si occupò di svariati altri argomenti, dalla disciplina della stampa tecnica teatrale alla riduzione delle tariffe ferroviarie; dallo studio dell'attrezzatura tecnica al riesame delle tariffe dei diritti d'autore; dal coordinamento delle attività liriche e concertistiche all'istituzione di albi professionali. Oltre, naturalmente, alle più generali questioni delle delicate relazioni tra le categorie rappresentate e delle norme per i regolamenti collettivi dei rapporti economici³⁷. Si trattò, quindi, di una attività complessa — mirante sia a un effettivo miglioramento dei gruppi operanti nel settore, sia a un controllo sempre più rigido e minuzioso su ogni manifestazione della vita artistica — destinata a incidere profondamente su svariati aspetti dell'industria del teatro.

L'azione economica: le sovvenzioni.

Se si passa a considerare l'azione corporativa da un punto di vista strettamente economico, l'aspetto più rilevante appare certo quello relativo alle sovvenzioni, a causa dell'aggravarsi della crisi e degli aumentati costi a carico delle formazioni artistiche. Secondo dati dell'UNAD,

³⁷ Per un'esauriente informazione sull'attività sindacale cfr. SC nella parte riguardante la Corporazione dello Spettacolo; cfr. anche ACS, PCM (1931-33), f. 18/2, n. 1410, «Corporazione dello Spettacolo - Questioni varie»; ivi, SPD, CO (1922-43), f. 210.881, sf. 1, «Sindacato Naz. F. Professionisti e Artisti», Relazione di Pierantoni a Mussolini, 28 aprile 1931; sugli sgravi ferroviari: *La grande concessione*, in AD, 14 novembre 1931.

nella stagione 1934-35 le compagnie primarie di prosa percepivano un incasso lordo medio di L. 3.500 (netto L. 2.300), sostenendo spese per L. 2.800, mentre le compagnie secondarie denunciavano un introito di L. 2.000 (netto L. 1.200) contro un'uscita di L. 1.500. Le 2.800 lire di costi andavano così suddivise: L. 2.000 in paghe ad attori, L. 250 per i trasporti, L. 50 per il facchinaggio, L. 120 per pubblicità e affissioni, L. 380 per spese varie (costumi, scene, attrezzi, amministrazione, ecc.)³⁸. È però da tenere presente che la situazione variava notevolmente da formazione a formazione, in quanto nella realtà si verificavano oscillazioni assai marcate negli incassi³⁹.

L'appoggio finanziario dello stato diveniva così assolutamente indispensabile alla vita stessa di moltissime compagnie e talvolta risultava ancora insufficiente a evitarne lo scioglimento.

La Corporazione traeva i mezzi necessari per i sussidi dagli introiti fissati con R. D. L. 3 marzo 1932, n. 245, il quale aveva elevato il canone di abbonamento delle radioaudizioni da L. 75 a L. 80. La differenza di cinque lire era devoluta all'organo corporativo che riscuoteva così annualmente circa un milione e mezzo, destinandolo a sovvenzioni erogate tramite i prefetti o le organizzazioni sindacali⁴⁰. Per quanto riguarda il teatro di prosa i sussidi venivano concessi alle compagnie che versavano in critiche condizioni economiche e dimostravano una serie di requisiti, quali l'italianità del repertorio, la presenza di giovani attori, un apprezzabile livello artistico, l'assunzione degli effettivi tramite ufficio di collocamento e non mediatori, e così via. Come si disse, le sovvenzioni avevano infatti il « fine di agevolare la formazione di buone Compagnie drammatiche 'di complesso', e di sempre più e

³⁸ ACS, PCM (1934-36), f. 18/2, n. 3427/15, « Riunioni delle Corporazioni - Corporazione dello Spettacolo », Relazione della Conf. fasc. degli industriali sulla situazione del teatro, 4 gennaio 1936.

³⁹ A titolo indicativo si pensi a quanto registrato negli anni 1929-30 in alcuni dei principali teatri di Milano: al Manzoni, con una media serale di circa L. 5.735, si ebbero medie varianti dalle 8.969 lire dei francesi Berry e Suzy Prim alle 2.185 di Giorda. All'Olympia media generale di L. 5.815, con punte di L. 10.386 per la Zabum e di L. 3.064 della Almirante - Rissone - Tofano. Ai Filodrammatici infine — sala molto più ridotta del Manzoni e soprattutto dell'Olympia — si ottennero mediamente L. 3.798 a sera, con Marta Abba a L. 5.683 e la Benelliana a L. 1.948. Cfr. E. Serretta, *Qualche cifra intorno alla crisi*, in « Comoedia », 15 settembre - 15 ottobre 1930. Dalle cifre lorde — peraltro puramente indicative — sono stati dedotti i diritti erariali.

⁴⁰ G. Pierantoni, *La Corporazione dello Spettacolo nei primi tre anni del suo funzionamento*, in SC, aprile 1934, pp. 741 ss.

meglio valorizzare il repertorio italiano vecchio, recente e di novità »⁴¹.

Inizialmente si era anche tentato di dare vita a uno o due gruppi artistici che rispondessero in pieno ai criteri fissati e costituissero un punto di riferimento per le altre compagnie. Ma le difficoltà inerenti a un simile compito avevano finito per scoraggiare tali propositi e per indurre a sussidiare un po' tutte le formazioni seguendo il metro fondamentale del numero di rappresentazioni italiane effettuate⁴². Oltre che con le cifre stanziare — che non erano elevatissime: per il periodo ottobre 1933 / luglio 1934 fu deciso di assegnare L. 300.000⁴³ — gli artisti venivano però assistiti in altri modi. Se si trovavano senza lavoro erano segnalati per una possibile occupazione all'ufficio di collocamento per lo spettacolo. Se si trattava di giovani autori potevano sperare nel « Comitato permanente di lettura dei lavori drammatici nuovi di autori italiani », istituito dalla Corporazione in collaborazione con la SIAE, per una segnalazione alle compagnie o addirittura per una messinscena con il concorso finanziario della Corporazione⁴⁴. In taluni casi, poi, non si mancò di appoggiare le richieste degli artisti presso gli ambienti economici, come era già avvenuto in precedenza per il finanziamento di Pirandello da parte di un gruppo di industriali. Fu il caso — peraltro sfortunato — di Gualtiero Tumiati, sulle cui richieste di aiuto la Corporazione si era espressa negativamente:

Senonché, in proposito, la Corporazione dello Spettacolo, vivamente interessata a favore del predetto artista, ha fatto presente che, nel momento attuale, una nuova compagnia andrebbe quasi certamente ad accrescere il numero di quelle che trascinano una vita stentata, anche prescindendo dal valore individuale e dalla indubbia importanza del programma artistico.

Si soggiunge che la Corporazione non è in grado di finanziare — con le proprie modeste risorse — alcuna formazione artistica⁴⁵.

⁴¹ *Atti della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », luglio - agosto 1933.

⁴² G. Pierantoni, *La Corporazione dello Spettacolo ...*, cit., p. 745; SC, dicembre 1933, p. 882.

⁴³ Ivi, luglio - agosto 1933, pp. 5 s.

⁴⁴ Vari esempi in ASM, PM, GP, b. 1110, « Artisti A-Z »; per il comitato cfr. G. Pierantoni, *La Corporazione dello Spettacolo ...*, cit., p. 746; *Le decisioni del Comitato permanente di lettura dei lavori drammatici*, in PDI, 14 giugno 1935.

⁴⁵ ASM, PM, GP, b. 1110, f. « Tumiati Comm. Gualtiero - Agevolazioni », PCM a prefetto, n. 6533 del 23 dicembre 1932.

Si intese allora favorire l'attore, oltre che appoggiandolo presso le autorità locali per la concessione di teatri alle sue rappresentazioni, facendo scrivere nel 1932 — previo consenso di Mussolini — dal prefetto di Milano Fornaciari a Raffaele Mattioli della Banca Commerciale Italiana. E se il passo non ebbe lo sperato positivo esito da parte dell'istituto di credito — che pure vantava una certa tradizione nel finanziamento di simili iniziative — fu solo, come spiegò l'amministratore delegato, « in considerazione dei tempi che non ci permettono più di largheggiare in aiuti che non abbiano carattere strettamente assistenziale »⁴⁶.

Inoltre, gli artisti continuavano a godere dei pur ristretti sussidi erogati da vari ministeri già negli anni '20, essendo fallito il tentativo della Corporazione di farsi assegnare il fondo ottenuto con l'esazione dei diritti sul pubblico dominio, a causa di una espressa decisione di Mussolini⁴⁷.

Anche nel campo lirico la crisi gravava pesantemente, benché i grandi teatri ne risentissero solo parzialmente per via delle munifiche sovvenzioni ricevute. Il teatro alla Scala, ad esempio, nella stagione 1934-35 registrava un costo medio per recita di L. 105.459,80 al quale contrapponeva un incasso medio di L. 108.086,40, cifra in cui però i contributi incidono per ben L. 51.776,95. Considerando infatti le entrate dovute alla soprattassa del 2 %, ai diritti erariali e demaniali sugli spettacoli effettuati nello stesso teatro, agli stanziamenti straordinari dello stato, quelli del comune, dell'amministrazione provinciale e altri ancora, nell'arco della stessa stagione, si arrivava a un valore sfiorante i cinque milioni⁴⁸.

Ben diversa la situazione dei teatri di provincia che — privi o quasi di sovvenzioni — dovevano fronteggiare costi triplicati con prezzi dei biglietti passati da una media di L. 8-12 dell'anteguerra a una di appena L. 12-18⁴⁹. Verso di essi si concentrarono le risorse della Cor-

⁴⁶ Ivi, Mattioli a prefetto, 14 marzo 1934; nello stesso fascicolo cfr. le lettere di Tumiati e gli interventi, presso il prefetto, di Arpinati e Chiavolini.

⁴⁷ ACS, PCM (1931-33), f. 18/2, n. 1410, « Corporazione dello Spettacolo - Questioni varie », Pierantoni a Mussolini, 1° maggio 1931.

⁴⁸ Teatro alla Scala - Ente Autonomo, *Bilancio dell'esercizio 1940-41*, Milano 1941, tavole « Confronti medie "incasso recita" e "costo recita" delle stagioni liriche dalla costituzione dell'ente autonomo » e « Confronti introiti e profitti delle stagioni liriche dalla costituzione dell'ente autonomo », fuori numerazione.

⁴⁹ ACS, PCM (1934-36), f. 18/2, n. 3427/15, « Riunioni delle Corporazioni -

porazione che elargì, fino al 1934, a ben 77 città sovvenzioni oscillanti in genere da L. 1.000 a L. 60.000 (oltre a L. 100.000 per la « Gara di opere liriche nuove di autori italiani » alla Triennale di Milano, nel 1933) per un totale di tre milioni di lire. Nell'annunciare tali risultati a Mussolini, il presidente Pierantoni così commentava il suo operato:

Con ciò si sono raggiunte queste finalità: si è suscitato un nuovo fervore di opere e di spiriti intorno al teatro lirico; si è data la prova dell'interessamento fattivo del Regime al teatro stesso; si è favorito il repertorio operistico italiano; si è lenito in notevole misura il danno della disoccupazione nella categoria degli addetti allo spettacolo⁵⁰.

Le suaccennate sovvenzioni venivano erogate secondo norme rigidamente impartite dalla Corporazione non dissimili da quelle per la prosa. In particolare una circolare del ministero delle Corporazioni ai prefetti in data 20 agosto 1933, n. 1631, specificava che era necessario indicare: 1) il teatro e l'epoca della stagione lirica; 2) le opere da rappresentare; 3) i nomi del direttore d'orchestra e dei principali interpreti; 4) il numero delle masse orchestrali e corali; 5) gli enti disposti a contribuire agli oneri e l'ammontare delle relative somme; 6) le spese e gli introiti previsti; 7) l'impresa, l'ente o il comitato con l'incarico di gestire la stagione. Inoltre era titolo di preferenza il numero di opere italiane (e almeno una nuova opera italiana era obbligatoria); la presenza di giovani artisti, direttori e registi; la capacità organizzativa e il livello artistico; il reale stato di necessità e di urgenza; l'effettuazione degli spettacoli in cittadine prive di grandi teatri; la formazione di compagnie di complesso prive di costosi artisti di cartello. Infine era doveroso dimostrare di avere ottemperato a tutti gli obblighi sindacali, a cominciare dall'assunzione tramite gli uffici di collocamento, e garantire una certa durata della stagione che si desiderava organizzare⁵¹.

L'assegnazione veniva, quindi, effettuata nel rispetto delle direttive del regime, tenendo conto di una complessa serie di dati di tipo arti-

Corporazione dello Spettacolo », relazione della Conf. fasc. degli industriali sulla situazione dell'attività del teatro, 4 gennaio 1936.

⁵⁰ G. Pierantoni, *La Corporazione dello Spettacolo ...*, cit., p. 743.

⁵¹ Ivi, pp. 742 ss.; ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali »; b. 1110 « Artisti A-Z »; *Atti ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », agosto - settembre 1933.

istico e tecnico. Ma per una valutazione piú completa va tenuto presente che sul conto dei richiedenti venivano regolarmente assunte informazioni presso le prefetture, volte ad appurare la posizione degli artisti rispetto alle organizzazioni sindacali, la condotta fino ad allora tenuta, gli eventuali precedenti e se avessero o meno « compiuto manifestazioni antinazionali o dimostrato idee contrarie al Regime »⁵².

In tal modo le sovvenzioni divenivano un efficace strumento per imporre il rispetto di un complesso di norme economiche e artistiche, e quindi per addivenire a quel totale disciplinamento della vita teatrale che costituiva uno degli obiettivi primari del fascismo in tale campo. Nello stesso tempo si accentuava l'enfasi posta sull'aspetto politico dell'attività, con un'attenzione maggiore sia alla posizione dell'artista rispetto al regime, sia alle possibilità di promuovere concretamente un'« arte nazionale », mediante il sostegno al repertorio italiano e ai giovani artisti — in attesa di provvedimenti in grado di modificare realmente in profondità il panorama della vita teatrale.

L'azione artistica: l'Istituto nazionale del teatro drammatico.

Da ormai molti anni il problema che forse stava piú a cuore ai cultori dell'arte drammatica era la formazione di un teatro stabile nazionale, e si è visto, dal numero dei progetti presentati e dalle accese polemiche sollevate, come tale problema avesse assunto un rilievo fondamentale nel corso degli anni '20. Non può sorprendere, quindi, che una delle prime cure di Bottai fosse proprio quella di giungere alfine a una soluzione, invitando Silvio D'Amico — che, oltre a essere forse il piú rappresentativo critico del periodo, aveva avanzato interessanti proposte nel libro *La crisi del teatro* — a formulare un progetto in merito⁵³.

Nel marzo 1931 fu cosí presentato il piano per un « Istituto Nazionale del Teatro Drammatico », che prevedeva il coordinamento da parte di un'unica direzione centrale di almeno due compagnie alternantesi fra Milano e Roma (ma con possibilità di espansione anche in altre città). Venivano poi esaminati i mezzi per addivenire a una sostanziale trasformazione tecnica dei teatri, sia dal punto di vista della mo-

⁵² Cfr. numerosi esempi in ASM, PM, GP, b. 1110 « Artisti A-Z ».

⁵³ Cfr. anche S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 25 s.

dernizzazione delle scene, con innovazioni quali palcoscenici girevoli, sia da quello della capienza, che andava notevolmente dilatata. Infine, si dovevano realizzare un teatrino sperimentale per un pubblico piú preparato, dove avrebbero potuto debuttare i giovani piú promettenti; una moderna scuola per attori, registi e scenotecnici; un museo, una biblioteca e varie pubblicazioni⁵⁴. Il progetto fu fatto proprio dalla Corporazione che si impegnò a tutti i passi necessari alla sua realizzazione; lo stesso D'Amico ricorda:

Ad un certo punto s'era non solo scelta la sede, ma addirittura approntato, nei suoi particolari, il progetto architettonico (opera dell'architetto Virgilio Marchi, col visto di Marcello Piacentini) per la razionale trasformazione d'un vecchio teatro romano in un modernissimo teatro di prosa.

Senonché passarono i giorni, e poi i mesi, e poi gli anni (...) ma l'Istituto per il Teatro d'Arte, approvato ormai in tutti i gradi, magnificato per le stampe, portato sul tavolo di Mussolini, rimaneva lettera morta⁵⁵.

D'Amico suggerisce indirettamente che questo fallimento debba attribuirsi soprattutto alle ostilità incontrate all'interno dello stesso consiglio della Corporazione, composto da noti impresari e proprietari di teatri:

E come potete pensare che un consiglio come questo, effettivamente dominato da capitalisti privati, possa e voglia procedere alla creazione di un libero e disinteressato teatro d'arte il quale, non foss'altro che per le agevolazioni di cui godrebbe, e i bassi prezzi che praticerebbe, promette la piú disastrosa concorrenza alle normali imprese private?⁵⁶

Tale interpretazione va senz'altro accettata e ritenuta essenziale anche per spiegare la polemica che si accese intorno al progetto⁵⁷. Tuttavia oggi disponiamo di altri importanti elementi, per i quali si deve ritenere che l'ostacolo principale alla realizzazione della proposta non sia venuto dagli impresari, bensí si sia trovato « sul tavolo di Mussolini ».

⁵⁴ Cfr. S. D'Amico, *La crisi del teatro*, Roma 1931, *passim*; G. Rocca, *Per la salvezza del Teatro drammatico*, in PDI, 25 luglio 1931; *L'Istituto Nazionale del teatro drammatico*, in « Scenario », febbraio 1932.

⁵⁵ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 27.

⁵⁶ Ivi, p. 28.

⁵⁷ Cfr. *L'Istituto Nazionale del Teatro Drammatico*, cit.; G. Pierantoni, *La Corporazione dello Spettacolo ...*, cit., pp. 746 s.

Il 31 marzo 1932 il ministero delle Corporazioni inviò, infatti, al « duce » un dettagliato promemoria in merito alla costruzione di due nuovi moderni teatri; oppure, piú modestamente, al riammodernamento del teatro Argentina a Roma, con una spesa di quattro milioni, e del teatro Lirico di Milano, perché potessero contenere ben piú di 1.500 spettatori. Inoltre era descritto il relativo piano finanziario e si illustrava la collaborazione che si sarebbe effettuata fra due compagnie drammatiche di Roma e Milano ⁵⁸.

Ma la risposta di Mussolini, in data 27 maggio 1932, fu chiara:

Niente nuovo teatro. Sistemare il vecchio e ormai classico *Argentina*, spendendo lo strettissimo necessario, cioè non al di sotto dei quattro, ma al di sotto di un milione. È il solito errore di natura prettamente meccanico-positivistica, materialistica, credere che nuovi impianti *moderni* riescano a salvare il teatro di prosa. È l'eterna confusione che i fascisti non dovrebbero piú coltivare fra *l'estrinseco e l'intrinseco*. Le creazioni degli Autori, salveranno il teatro, richiamandovi il pubblico, e non i macchinismi piú o meno complicati e indovinati della ingegneria di teatro, sala, palcoscenico, camerini, etc.

Non è il momento psicologicamente ed economicamente il piú opportuno per costruire *nuovi* teatro, quando i teatri e vecchi e nuovi sono disertati — molto spesso giustamente — dal pubblico.

Approvo l'intesa Roma - Milano.

MUSSOLINI ⁵⁹.

Naturalmente una simile risposta costituí una vera doccia fredda per Bottai perché, a prescindere dalla questione del nuovo teatro, non conteneva, a ben vedere, alcuna indicazione veramente favorevole. Anzi, riguardo a un progetto di tale portata — che non poteva certo venire neppure parzialmente realizzato con la somma proposta — ponendo l'accento sul piú generale problema del repertorio e sull'aspetto finanziario, faceva indirettamente ritenere preferibile un rinvio.

Che questa fosse la reale posizione di Mussolini, si può dedurre anche dalla risposta inviata, all'incirca nello stesso periodo, all'attore De Sanctis — tramite il prefetto di Firenze — in merito a un analogo progetto di teatro nazionale:

Comunichi all'attore Alfredo De Sanctis che dimora a Villa Monteoliveto - Firenze che ho ricevuto ed ho letto col piú grande interessamento il suo memo-

⁵⁸ ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 1146, « Istituto Nazionale del teatro drammatico », promemoria in data 31 marzo 1932.

⁵⁹ Ivi, nota di Mussolini, 27 maggio 1932.

randum sulle condizioni del teatro di prosa. Aggiunga che il progetto di costituzione di un teatro di Stato così com'egli lo prospetta è pratico, concreto ed attuabile. Non oggi però. Nelle condizioni attuali della finanza e mentre infuria la tormenta economica mondiale non si può chiedere nemmeno un soldo all'erario stop quando i tempi duri della necessità saranno passati, il progetto De Sanctis potrà essere realizzato previo riesame di tutti i complessi aspetti del problema.

MUSSOLINI ⁶⁰.

Le stesse motivazioni che avevano impedito negli anni '20 la realizzazione di vari progetti, a cominciare da quello Pirandello — Giordani, arrestavano così il cammino del piano per un teatro stabile nazionale. In particolare, l'aspetto finanziario si mostrava ancora una volta determinante nel provocare, se non un rifiuto, almeno un rinvio. Rinvio da ascrivere alla convinzione di Mussolini della relativa urgenza di un simile problema, che si sarebbe potuto affrontare anche in seguito, superata la fase critica dell'economia, avendo tutto il tempo necessario a disposizione (« l'intero secolo sta innanzi a noi », avrebbe dichiarato poco dopo) ⁶¹. Di qui, anzi, quasi un senso di fastidio per i memoriali e le proposte che continuavano ad affluire, tanto da rispondere nell'ottobre 1933 ad Alfieri, che aveva sollecitato un colloquio in favore di Armando Falconi — il quale desiderava conferire appunto sul problema — seccamente: « NO/M. Colloquio inutile come gli altri /M. » ⁶².

Ancora una volta proprio il campo artistico era destinato a registrare i principali insuccessi, e di ciò si avvertì un'eco anche nelle prese di posizione ufficiali. Significative, in questo senso, le celebrazioni in occasione del Decennale, quando si registrarono posizioni contrastanti. Non mancarono certo commenti entusiastici, come quello di Gino Pierantoni al Convegno fascista dell'arte alla XII Biennale di Venezia che, enumerando le molteplici iniziative intraprese soprattutto in campo sindacale ed economico, ostentava la più completa soddisfazione:

Tirando le somme quindi si vede che il bilancio dell'Italia Fascista in mate-

⁶⁰ Ivi, f. 3/2.12, n. 2999, « Provvedimenti per il Teatro di prosa italiano (Voti in merito) », telegramma Mussolini a prefetto di Firenze, n. 28653 del 13 ottobre 1931.

⁶¹ O. O., vol. XXVI, p. 151.

⁶² ACS, SPD, CR (1922-43), b. 101, f. X/R, « Falconi Comm. Armando », appunto s. d. di Mussolini.

ria di Spettacolo si chiude con un attivo che è solido, che è vero, che è serio, e che, come tale, resiste alle piú minuziose critiche e ai piú severi controlli⁶³.

Ma alcuni commentatori si mostrarono assai piú cauti: cosí sulle colonne del « Popolo d'Italia », nel numero speciale dedicato all'avvenimento, Gino Rocca giungeva a conclusioni assai meno ottimistiche:

In questi dieci anni, dunque, il nostro teatro drammatico ha vissuto molto modestamente sui margini, e s'è mantenuto estraneo alla caterva dei profittatori: ha ricalcato timidamente la tradizione o s'è avventurato qualche volta in rapidi voli d'esplorazione verso i misteri del gusto estetico di domani. Ha lavorato poco, ma ha lavorato onestamente. S'è accontentato, lasciando battagliaiare con fragore altre manifestazioni d'arte, di una semplice manovra d'attesa⁶⁴.

L'articolista terminava invitando i giovani al lavoro artistico, perché su di loro si appuntavano le speranze per un'arte nuova — l'arte fascista invocata da Mussolini — ora realizzabile grazie alla vasta opera di organizzazione condotta dal regime. Si affermava in tal modo l'idea, non certo nuova nel fascismo ma destinata d'ora in avanti alla piú ampia risonanza, che le sorti del regime, anche in campo artistico, fossero largamente affidate alla nuova generazione che si andava formando nel rinnovato clima spirituale, priva di « contaminazioni » con epoche precedenti.

Il problema di concrete realizzazioni, in tale fiduciosa attesa, veniva, al solito, rinviato a tempi migliori: « I solchi sono tracciati in linee parallele e diritte che invadono tutto l'orizzonte dell'arte scenica italiana e tendono verso l'avvenire. Ora si aspetta il buon vento e la buona semente »⁶⁵.

Sviluppi dell'organo corporativo.

La vicenda dell'Istituto nazionale del teatro drammatico era stata assai istruttiva per molti, nel senso che fu chiaro quali ostacoli frapponesse a una azione efficace un sistema rigidamente accentratore, facente

⁶³ *Il Convegno fascista dell'arte nel decennale della rivoluzione (Venezia 23-24 ottobre X)*, in « L'Argente », Roma, ottobre 1932, p. 32, dove è riportato, parafrasato, il discorso di Pierantoni.

⁶⁴ G. Rocca, *Il Teatro drammatico e dieci anni di Fascismo*, in PDI, 28 ottobre 1932, p. E. Su simili toni cauti cfr. anche *Decennale*, in « Scenario », novembre 1932.

⁶⁵ G. Rocca, art. cit.

capo, in ultima analisi, a Mussolini. E si sperò che la Corporazione dello Spettacolo potesse divenire maggiormente autonoma sia dal punto di vista finanziario, sia da quello decisionale, procedendo alle necessarie riforme, allorché, nel 1934, venne finalmente annunciato il varo della struttura corporativa.

La legge 5 febbraio 1934, n. 163, stabilì i principi basilari del nuovo assetto: 1) istituzione mediante decreto del Capo del Governo, a modifica della precedente legislazione del 1926⁶⁶; 2) presidenza affidata a ministri, sottosegretari o al segretario del PNF; 3) composizione secondo un criterio di compromesso fra la tesi della corporazione di categoria e quella del ciclo produttivo; 4) autonomia sindacale alle associazioni collegate da una corporazione, ma loro permanenza nelle confederazioni; 5) funzioni consistenti nella elaborazione di norme per il regolamento collettivo dei rapporti di lavoro e per la disciplina di produzione; nella fissazione dei prezzi di servizi, prestazioni e beni offerti al pubblico in condizioni di privilegio; in mansioni consultive e conciliative — ma tutto sottoposto a un rigido sistema di autorizzazioni preventive e approvazioni superiori; 6) rapporti con il Consiglio nazionale delle Corporazioni.

Furono quindi create ventidue Corporazioni fra cui, con D. C. G. 23 giugno 1934, quella dello Spettacolo, il cui Consiglio venne parzialmente modificato. Oltre al presidente, le rappresentanze dei datori divennero undici come quelle dei lavoratori; due furono quelle degli editori; due dei musicisti e altrettante per gli autori (alle quali si aggiungereanno in seguito, con D. C. G. 27 gennaio 1938, due membri del nuovo sindacato scenotecnici e scenografi)⁶⁷. Inoltre partecipavano al Consiglio il presidente della SIAE, quello dell'Istituto LUCE, il direttore generale dell'OND e tre membri in rappresentanza del PNF.

Le rappresentanze professionali non subirono mutamenti di rilievo, anche se, significativamente, venne accolto il reclamo dei lavoratori affinché le categorie dei prestatori e quelle dei professionisti e artisti fossero considerate separatamente. Non furono riconfermati al contrario i rappresentanti del ministero dell'Educazione Nazionale, del Consiglio nazionale delle Corporazioni e delle superiori Confederazioni sindacali, a dimostrazione della volontà di snellire l'organismo. Invece la presenza

⁶⁶ Le precedenti norme prevedevano solo un decreto ministeriale: cfr. R.D. 1° luglio 1926, n. 1130, art. 42, 3° comma.

⁶⁷ Cfr. SC, febbraio 1938, pp. 208 s.

di tre membri designati dal PNF e del direttore dell'OND indicavano da un lato l'affermazione del carattere fascista della struttura e la volontà di un diretto controllo, dall'altro il riconoscimento del ruolo sempre più centrale svolto dall'organizzazione dopolavoristica.

Salutata da positivi ma cauti commenti sulla stampa, la « nuova » Corporazione dello Spettacolo non fu però convocata per molto tempo. La sua prima riunione ebbe infine luogo il 4 gennaio 1936 a Palazzo Venezia sotto la presidenza di Mussolini, e proseguì nelle sedute dell'8 e del 10 dirette dal vicepresidente Corrado Marchi.

In quell'occasione tutti i gruppi rappresentati illustrarono le rispettive posizioni riguardo alle principali questioni che interessavano il settore. Si tracciò così un sintetico quadro della situazione in cui versavano il teatro drammatico e lirico e l'attività concertistica; si discusse del problema edile per la costruzione di nuovi edifici, prospettando un miglior utilizzo delle sale comunali; si fecero voti per la massima espansione del teatro e della musica italiani all'estero. Furono quindi avanzati giudizi e suggerimenti diversi in merito al regime delle sovvenzioni, per occuparsi infine del campo cinematografico⁶⁸.

Ad onta della serietà e dell'impegno mostrati dai partecipanti, era evidente per tutti che quella inaugurazione ufficiale sarebbe stata l'ultima riunione veramente importante. La Corporazione era stata, infatti, poco prima virtualmente esautorata dal ministero per la Stampa e la Propaganda in materia di teatro e cinematografo. Si sarebbe perciò limitata in futuro a un'azione fiancheggiatrice, incentrata principalmente sui problemi sindacali e la mediazione fra i vari gruppi, in particolare elaborando le norme per il regolamento collettivo dei rapporti economici fra le categorie.

Non sarebbero mancati però del tutto anche negli anni successivi fatti degni di nota, come la costituzione nel 1937 di un ufficio tecnico assistenziale per la lirica, il « Centro Lirico Italiano » (CLI), creato dalla Federazione industriali. Il CLI — in pratica un comitato intersindacale che controllava vari consorzi lirici volontari fra impresari, teatri e for-

⁶⁸ ACS, PCM (1934-36), f. 18/2, n. 3427/15, « Riunioni delle Corporazioni - Corporazione dello Spettacolo »; per una commentata esposizione delle mozioni approvate cfr. *Le Corporazioni nel primo anno di vita*, a cura della Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria, Roma 1936, pp. 363 ss.; *Le deliberazioni della Corporazione dello Spettacolo presentate al Capo del Governo dall'on. Corrado Marchi*, in PDI, 19 gennaio 1936; *Atti Ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », febbraio 1936.

nitori — doveva svolgere in campo lirico le funzioni che l'UNAT esplicava già nel campo della prosa, dell'operetta e della rivista. Si occupò perciò della distribuzione delle stagioni fra i diversi impresari, del giro delle compagnie, dell'assistenza tecnica generale delle formazioni artistiche. Pur trattandosi di un'innovazione importante ai fini del controllo e della lotta al mediatorato, il CLI dovette affrontare le stesse difficoltà incontrate dall'UNAT, il quale, con la sua struttura lenta e burocratica, aveva causato non pochi disguidi, lasciando improvvisamente certe compagnie senza piazze oppure costringendole a lunghi spostamenti o alla sottoscrizione di contratti sfavorevoli⁶⁹.

Piú spesso si diede vita a organi secondari, come ad esempio il « Comitato Tecnico Corporativo per lo studio dei problemi riguardanti il teatro drammatico » e il corrispondente comitato per la lirica⁷⁰. Ma con frequenza ancora maggiore ci si limitò a tracciare bilanci e consuntivi, a formulare voti, e a inviare suggerimenti al nuovo ministero⁷¹.

Anche volendo limitarsi a considerare l'attività del primo quinquennio, dobbiamo rilevare le gravi critiche sollevate in numerosi ambienti dall'operato della Corporazione. Persino sul « Popolo d'Italia », in un articolo del 1934, si risentirono le polemiche sulla mancanza di funzionalità e dinamicità dell'organo corporativo:

Vi è anche, burocraticamente parlando, la Corporazione dello Spettacolo, la quale, pur a modo suo, funziona, spettacolosamente (...). Il delicatissimo settore offre, certo, enormi difficoltà di operazioni, siano radicali o superficiali. Ma a furia di affermare che tali operazioni, specialmente quelle di drenaggio, sono assai difficili, è giunta a situazione di imperio la convinzione pacifica che esse sono insuperabili. Il risultato è che la situazione, invece di chiarirsi, si offusca e la violenza degli interessi sotterranei, delle cricche e dei conciliaboli (...) resta nel pieno del suo diritto di sopraffazione⁷².

In effetti, gli entusiasmi sollevati al suo annuncio si erano progressivamente affievoliti quando si era constatato che la Corporazione non solo non riusciva a essere un organo di effettiva gestione economica, ma neppure era in grado di realizzare una politica di coordinamento e razio-

⁶⁹ *La Corporazione dello Spettacolo sarà convocata prossimamente*, in PDI, 3 aprile 1935; SC, giugno 1937, pp. 1270 ss.

⁷⁰ Ivi, luglio 1938, pp. 62 ss.

⁷¹ Per una completa informazione sull'attività della Corporazione successiva a tale data cfr. SC nella sezione relativa.

⁷² Farinata, *Teatro*, in PDI, 11 aprile 1934.

nalizzazione dell'industria teatrale. Nel campo artistico, la sua azione per costituire un teatro nazionale stabile non aveva dato alcun frutto. Le sovvenzioni erano state assegnate principalmente alla lirica e avevano rappresentato piú un'integrazione e un sostegno a iniziative concepite e realizzate in maniera del tutto autonoma, che uno stimolo alla creazione di forme e contenuti nuovi. Gli effetti piú apprezzabili erano venuti in campo sindacale, in cui aveva ottenuto concreti risultati su varie questioni, anche se in linea con la precedente tradizione sindacale e senza svolte rivoluzionarie.

Per quanto non fossero completamente mancate conclusioni positive, è evidente — date anche le grandi aspettative riposte in essa perché affrontasse organicamente il problema della crisi del teatro — come la sua azione fosse giudicata del tutto insufficiente. Molti dei risultati conseguiti erano derivati, piú che da una dinamica iniziativa interna, dall'autonoma azione di un ministro sensibile all'arte. E questo fatto aveva inciso negativamente allorché Bottai era stato allontanato dalla sua carica.

Piú gravido di conseguenze per la reale efficienza della Corporazione era il fatto che essa non avesse mai potuto funzionare in un clima di fattiva collaborazione, bensí tra ricorrenti polemiche, sotterranee ma non meno violente, fra le diverse categorie. Non solo fra datori di lavoro e prestatori d'opera, ma anche fra proprietari e esercenti di teatri e fra questi ultimi e i capocomici i rapporti non furono mai distesi e tanto meno improntati a uno « spirito corporativo ». Con il risultato che, da una parte e dall'altra, si riteneva un tale organo inadatto alla risoluzione dei propri problemi, come ebbe a dichiarare, ad esempio, un esercente di teatro a Guido Beer che lo invitava a rivolgersi alla Corporazione: « Sarà, per altro, vano sperare che la Corporazione dello Spettacolo, che ha in molteplici casi dimostrato un'incompetenza assoluta per ogni nostra questione possa prendere un'iniziativa del genere »⁷³. Piú gravi e pesanti le accuse lanciate dagli autori nei confronti del vertice dell'organismo corporativo, accusato di essere troppo legato al potente *trust* industriale della Suvini Zerboni e di orientare la propria azione di conseguenza, ostacolando talune radicali iniziative con grave danno di tutte le categorie⁷⁴.

⁷³ ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 2779, « Cinema e teatri », lettera di I. Marino a G. Beer, 15 ottobre 1931.

⁷⁴ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., b. 178, f. « SIAE », rapporto informativo in data 1° aprile 1933.

In realtà, lo scarso funzionamento della Corporazione può essere solo parzialmente ascritto a situazioni specifiche del campo dello spettacolo, per essere ricondotto al generale problema delle modalità d'attuazione del corporativismo nel regime fascista. Nella Corporazione dello Spettacolo si riprodussero tutte le circostanze che impedirono al nuovo assetto economico di operare concretamente: lo squilibrio, e talvolta l'incompetenza, delle rappresentanze; la struttura rigidamente gerarchica e accentratrice; l'esistenza di conflitti irrisolti al suo interno; l'ostilità e il mancato coordinamento con le branche amministrative « tradizionali »; il soffocante apparato di controlli statali e partitici e, più in generale, la pesante e inefficiente struttura burocratica. La Corporazione aveva perciò finito con il divenire un organo essenzialmente consultivo, privo di qualsiasi efficace mezzo di coercizione per imporre il rispetto delle sue decisioni.

Di tali gravi limitazioni si rendevano perfettamente conto i principali esponenti del settore, che lamentavano come in seno all'organismo corporativo si fossero indicate le risoluzioni ai diversi problemi, ma soltanto in linea teorica:

A percorrere rapidamente, volta per volta, cotesta via, e cioè a fornire alla Corporazione i mezzi per un'attività *realizzatrice* assai più intensa, occorrerebbe ormai, a giudizio di molti, modificare o completare le norme che oggi la reggono, in modo da collegarla più intimamente, e con efficaci sanzioni, a tutta l'organizzazione amministrativa dello Stato. (...) Perché la Corporazione possa, da tutte le sue premesse, arrivare a tutte le sue conclusioni, e realizzarle fascisticamente, le occorrono i mezzi, soprattutto, legislativi. Non abbiamo nessun dubbio che questi le verranno concessi ⁷⁵.

Contrariamente ai voti formulati da De Pirro, la Corporazione non poté mai applicare « efficaci sanzioni » e finì per andare incontro a una rapida atrofizzazione. E questo non perché lo Stato rinunciasse a esercitare le funzioni di arbitro e supremo coordinatore della vita artistica: anzi, proprio a partire dalla metà degli anni '30, iniziò una pressione senza precedenti sul teatro, e più in generale sul mondo della cultura. L'apparato corporativo, piuttosto, non fu ritenuto idoneo a esercitare i nuovi e delicati compiti delineatisi con lo sviluppo della « rivoluzione culturale » fascista, compiti che sarebbero stati attribuiti al nuovo ministero per la Stampa e la Propaganda.

⁷⁵ N. De Pirro, *Conquiste della Corporazione dello Spettacolo*, in « Scenario », luglio 1932.

E questo non solo in considerazione delle lungaggini e inefficienze corporative, ma anche del fatto che un reale controllo totalitario non avrebbe potuto esercitarsi tramite un organismo in cui — sia pure tra innumerevoli limitazioni — un ruolo abbastanza considerevole era assegnato alle rappresentanze professionali. Una politica culturale totalitaria implicava necessariamente un completo accentramento del potere nel vertice politico e una rigida trasmissione delle direttive dall'alto verso il basso. Impensabile sarebbe stato affidare tali importanti funzioni ad un organo in cui vigeva ancora una, sia pur minima, eredità « democratica » di confronto fra le parti in causa, anziché — come fu fatto — a un apparato gerarchico di fidati funzionari.

Il passaggio dalla Corporazione dello Spettacolo al ministero per la Stampa e la Propaganda comportò per il teatro qualcosa di piú che non un semplice trasferimento di competenza. A una struttura con fini prevalentemente tecnici e professionali subentrava un complesso apparato burocratico, che avrebbe agito secondo un'ottica esclusivamente politica. La famosa questione prospettata da Mussolini vari anni prima sulla eventualità di una gerarchia fra la politica e l'arte sarebbe stata infine definitivamente risolta. Ma in favore della politica.

CAPITOLO VIII

TEATRO E PROPAGANDA

Il ruolo della propaganda.

Con l'istituzione nel 1934 del sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda — elevato l'anno successivo al rango di ministero, con un'apposita sezione per il teatro — la politica culturale del regime fascista entrò nella sua fase più matura e caratteristica. La creazione di un dicastero che si occupasse specificamente della gestione della cultura e addirittura si intitolasse alla propaganda era un evento senza precedenti nella storia d'Italia.

Ma pure senza precedenti era la situazione sociale che aveva visto la repentina immissione nella società di masse, soprattutto contadine, fino allora emarginate, e la conseguente necessità di pervenire a un consenso assai vasto. Non poteva bastare in tali frangenti l'uso pur spregiudicato della violenza mediante la monopolizzazione dei mezzi coercitivi, ed era sempre più necessario un sostegno, almeno passivo, della maggioranza dei cittadini alla politica del governo. Si trattava cioè di approntare tutti gli strumenti idonei alla formazione di un reale e duraturo consenso nazionale, in grado di sospendere qualsiasi antagonismo fra le classi o i gruppi sociali. Tale consenso avrebbe avuto un'importante funzione integrativa, facendo percepire l'ordine costituito come reale e necessario all'armonioso sviluppo della comunità nazionale. Di qui il ruolo sempre più centrale attribuito alla propaganda, che avrebbe avuto anche il compito di superare e comporre le disparità di retroterra culturale presenti in Italia.

Forse l'unico esempio di moderna e cosciente propaganda era stato lo sforzo compiuto durante la prima guerra mondiale per incoraggiare

la popolazione all'interno e diffondere le proprie posizioni all'estero. Si era trattato, però, di una campagna occasionale a sostegno di una concreta mobilitazione del paese, e non di un'azione continua mirante a influire nel lungo periodo su valori e comportamenti delle masse, come si intendeva realizzare ora — anche se, ovviamente, pure quest'ultima politica poteva dare risultati limitati in assenza di una vera e propria trasformazione della società, non costituendo certo la propaganda un efficace surrogato all'azione politica e sociale¹.

Della necessità di esercitare nella maniera più completa e raffinata tale efficace strumento d'integrazione (o se si preferisce di pseudo-integrazione) sociale, ci si cominciava a rendere conto sempre più in campo fascista. È significativo che prese di posizione in tal senso non si verificassero solo all'interno delle *élites* più preparate culturalmente, come era avvenuto ad esempio in « Critica fascista ». Bottai, infatti, già nel 1933 aveva lucidamente inquadrato il problema, sostenendo che la preoccupazione di tenere distinti i due campi della politica e della cultura era una preoccupazione liberale inaccettabile per un vero fascista e che era necessario portare alle masse una cultura orientata nel senso voluto dal regime².

Sintomatico è che un simile problema sia stato affrontato sul « Popolo d'Italia », in un fondo del gennaio 1934 a firma di un giovane giornalista, Indro Montanelli:

Questo, che la propaganda sia prima di tutto e soprattutto un dovere, è un concetto su cui non s'insisterà mai abbastanza. È assolutamente falso pensare che essa sia attività di secondo piano, o anche di secondo momento: la misura di una idea o di una realizzazione non ce la dà tanto il giudizio che su di essa può emettere una minoranza di tecnici specializzati, quanto la capacità che essa ha dimostrato di penetrare in un pubblico sempre più vasto e costringerlo al rispetto, all'ammirazione, all'imitazione³.

¹ Sulla propaganda e i problemi relativi cfr.: P. F. Lazarsfeld - R. K. Merton, op. cit., pp. 797, 808 e 877 ss.; M. Duverger, *Introduzione alla politica*, Roma-Bari 1966, pp. 147 ss. e 195 ss. (trad. it. di *Introduction à la politique*, Paris 1964); J. L. Aranguren, *Human Communication*, London 1967, pp. 124 ss.; J. Ellul, *Propagandes*, Paris 1962, pp. 29 ss. e 84 ss.; Id., *Storia della propaganda*, Napoli 1983, pp. 107 ss. (trad. it. di *Histoire de la Propagande*, Paris 1967).

² Cfr. vari articoli del 1933 in « Critica fascista », come *Goebbels o della Hingabe*, 1° settembre 1933, e G. Granzotto, *L'arte non è un fatto personale*, 15 dicembre 1933. Cfr. anche P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., pp. 95 ss.

³ I. Montanelli, *Propaganda*, in PDI, 26 gennaio 1934.

Si finiva però regolarmente per constatare come in Italia non esistesse un organo specifico per l'attività propagandistica, nonostante ne fosse avvertita l'urgenza, sia per l'insidiosa concorrenza della Germania nazionalsocialista, sia perché sempre più inderogabile era divenuta una precisa definizione di ciò che si doveva intendere per « realtà fascista ». Così, infatti, si sarebbe espresso, alcuni anni più tardi, Dino Alfieri in un discorso alla Camera:

Per propaganda si deve intendere unicamente e semplicemente il complesso dei vari modi rivolti a facilitare la conoscenza della verità, si deve intendere l'espressione obbiettiva della realtà fascista a confusione della malafede dei suoi avversari, a chiarimento degli equivoci, che per mille ragioni si formano sempre intorno ad un movimento di tale ampiezza e di così vasta portata storica⁴.

La spinta decisiva alla risoluzione del problema, infine, venne — come ha notato P. V. Cannistrato — dalla nomina di Galeazzo Ciano nel 1933 alla guida dell'Ufficio stampa del Capo del Governo. Il prestigio personale e le ambizioni di Ciano portarono a una rapida espansione dell'organismo che da un decennio — sotto le successive direzioni di Cesare Rossi, Giovanni Capasso Torre di Pastene, Lando Ferretti e Gaetano Polverelli — si occupava di fornire la versione ufficiale dei fatti, emanare le direttive da seguire, segnalare le trasgressioni ed erogare sussidi nei confronti della stampa italiana ed estera⁵. Ciano riuscì così a dar vita, con R. D. 6 settembre 1934, n. 1434, a un sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda dotato di tre direzioni generali: stampa italiana, stampa estera e propaganda. In breve però si abbandonò l'idea di concentrare l'attenzione sulla stampa e si estese rapidamente la competenza del nuovo organo, creando divisioni per la cinematografia, il turismo, le radiodiffusioni. Ad esse si aggiunse l'Ispettorato del teatro, nell'aprile 1935, pochi mesi prima cioè dell'elevazione del sottosegretariato a ministero, avvenuta con R. D. 24 giugno 1935, n. 1009.

Con tali provvedimenti prendeva forma l'organismo che avrebbe realizzato, con tutti i suoi limiti, la « rivoluzione culturale » fascista, intesa a realizzare l'integrazione delle masse emarginate e a ottenere un consenso profondo e permanente al regime. Gli strumenti per realizzare una simile fascistizzazione della società italiana furono soprattutto i gran-

⁴ ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto alla Camera dei Deputati », s. d. (ma 1937).

⁵ P. V. Cannistrato, *La fabbrica del consenso*, cit., pp. 95 ss.

di mezzi di comunicazione, sia tradizionali, come la stampa, sia moderni, come il cinema e la radio. Il nuovo ministero vantava in realtà anche una direzione generale per il turismo, ma ciò va rapportato essenzialmente ai problemi connessi alla propaganda estera, anche se non mancarono sue utilizzazioni ai fini interni: si pensi al successo ottenuto da iniziative come i « treni popolari ». E in ogni caso pure in questo settore si aveva a che fare con masse ingenti di soggetti.

Un discorso a parte merita il teatro, l'unico dei *media* considerati a non poter essere definito *tout court* come mezzo di comunicazione di massa⁶. Esaminando, infatti, l'evoluzione storica del teatro moderno, si può rilevare una certa caratterizzazione in senso antipopolare di tale espressione artistica, che anziché esaltare taluni originari aspetti di comunicazione e di festa, aveva finito con l'irrigidirsi in canoni prefissati. Così le rappresentazioni venivano tenute in sale ristrette e selezionate, il repertorio si rifaceva a una letteratura spesso raffinata ed esclusiva, e massimo rilievo era attribuito ai risvolti mondani e di rappresentanza degli eventi teatrali. In tal modo era divenuto sostanzialmente un privilegio riservato a un'*élite* urbana, contrassegnata da un notevole livello culturale ed economico e da un elevato *status* sociale. Il processo di democratizzazione della fruizione del prodotto artistico, come si è visto, aveva esteso solo relativamente la base del pubblico, mentre si andava affermando con maggiore successo il cinematografo.

Nonostante tali caratteristiche, che differenziavano il teatro da altri *mass media* e limitavano notevolmente la sua potenzialità di diffusione, il controllo su di esso era ritenuto indispensabile ai fini di un'efficace azione propagandistica. Uno dei segni distintivi della moderna propaganda è infatti la sua « totalità », e cioè l'esigenza di avvalersi di tutti i mezzi a disposizione, compresi quelli secondari, per almeno due motivi. Da una parte per non lasciare « scoperto » alcun aspetto della vita sociale, permeando così dei propri valori e miti fin la più insignificante delle attività a disposizione degli individui; dall'altra, perché un'analisi det-

⁶ Anche adottando un punto di vista sociologico il teatro non può essere facilmente assimilato agli altri moderni *mass media*, non rispondendo alle caratteristiche tipiche di tali mezzi, e cioè: 1) complessità e alta tecnologia delle organizzazioni produttrici; 2) vastità e notevole eterogeneità del pubblico; 3) simultaneità di contatto nonostante la dispersione locale; 4) facile accessibilità a tutti i livelli; 5) rapporto impersonale prevalentemente a senso unico (mancanza di *feedback*). Cfr. D. McQuail, *Sociologia delle comunicazioni di massa*, Bologna 1973, pp. 69 ss. (trad. it. di *Towards a Sociology of Mass Communications*, Toronto 1969).

tagliata pone in rilievo come i vari mezzi di comunicazione abbiano in parte un pubblico diverso ⁷. Nel caso del teatro si trattava, quindi, di evitare che le scene drammatiche rimanessero estranee al clima instaurato dalla « rivoluzione fascista » e di raggiungere quel particolare pubblico che, per vari motivi, avrebbe forse disdegnato le sale cinematografiche o i programmi radiofonici. Successivamente, si sarebbe dovuti passare a una seconda fase, varando un programma assai piú ambizioso: la creazione di un teatro fascista, con un repertorio politicamente impegnato e una struttura alternativa a quella dell'industria teatrale, in grado di rivolgersi a un pubblico vasto ed eterogeneo. In tal modo il teatro avrebbe potuto risalire alle sue origini popolari e affiancarsi a pieno titolo all'azione degli altri mezzi di comunicazione di massa.

Nel frattempo, si sottolineava la pressante urgenza di un'azione ben coordinata ed estesa a tutti gli strumenti a disposizione, come testimonia un memoriale dell'Ufficio stampa:

Occorre soprattutto estendere la nostra azione e farla apparire il meno possibile come prodotto di propaganda (brutta parola che dobbiamo abolire perché nessun popolo ormai vuole essere « propagandato », bensí vuole essere « informato ») e fare giocare in questa azione tutti gli elementi, dalla stampa alla cinematografia alla radio, dall'Istituto di Cultura al professore nell'ultima Università, dal giornalista straniero amico alla organizzazione sportiva, dall'illustre scienziato all'artista di teatro, dal pittore novecentista all'organizzatore di mostre di vecchie pitture o di vecchi libri ⁸.

Di qui la necessità di ottenere anche in campo teatrale un reale e accentrato controllo che, eliminando le speculazioni private, inserisse il settore nel vivo dell'azione diretta a ottenere un vasto consenso nazionale. A tale spirito fu dunque informata la costituzione di uno specifico organo per il coordinamento dell'intera vita teatrale.

L' Ispettorato del teatro.

Il provvedimento volto a creare un efficace strumento di controllo sul teatro fu reso esecutivo con R. D. 1° aprile 1935, n. 327. La scelta della particolare forma dell'Ispettorato fu dovuta — probabilmente in seguito alle pressioni effettuate su Ciano dalla persona che lo avrebbe

⁷ J. Ellud, *Propagandes*, cit., p. 22.

⁸ ACS, MCP, b. 155, f. 10, « Varie », promemoria s. d. (ma 1933).

poi diretto, Nicola De Pirro⁹ — alla volontà di mantenere separate le attività teatrali e cinematografiche, con le loro diverse esigenze. Inoltre una nota diretta a Mussolini si premurava di sottolineare come il nuovo organo non comportasse « una ulteriore inflazione di organismi amministrativi, quale sarebbe stata la istituzione di una Direzione Generale per lo Spettacolo — precedentemente proposta — »¹⁰.

Il decreto istitutivo stabiliva, in primo luogo, di devolvere al Sottosegretario di Stato per la stampa e la propaganda tutte indistintamente le attribuzioni spettanti ai Ministeri dell'interno, delle corporazioni e dell'educazione nazionale in materia di censura teatrale, vigilanza governativa e di provvidenze relative ad ogni forma di attività teatrale e musicale (...) ¹¹.

Dal punto di vista finanziario l'Ispettorato avrebbe goduto, accanto ai fondi trasferiti da altri ministeri ¹², del 6,17 per cento sul canone di abbonamento alle radioaudizioni, secondo quanto aveva prescritto il D. M. 30 dicembre 1934 (artt. 4 e 5).

Tuttavia, essenziale per la comprensione dei fini che animavano il provvedimento è la relazione accompagnante il decreto. In essa, dopo aver ricordato le difficoltà causate dalla pluralità di centri decisionali e la conseguente assoluta necessità di una disciplina organica, si poneva l'accento sulla gravità della crisi attraversata dal teatro:

tutte le grandi organizzazioni liriche e concertistiche vivono degli aiuti dello Stato e dei Comuni: quasi tutte le Compagnie drammatiche, dimostrando di non potere superare le difficoltà della propria gestione chiedono ed ottengono da tre anni sussidi e sovvenzioni dalla Corporazione dello Spettacolo; tutte le Imprese liriche si trovano nelle stesse condizioni e non esiste oggi alcun organismo teatrale, il quale, pretendendo di vivere con mezzi propri, sia capace di svolgere una organica attività spettacolistica sia in Patria che fuori i confini d'Italia ¹³.

⁹ Cfr. G. B. Guerri, *Galeazzo Ciano una vita 1903-1944*, Milano 1979¹, p. 96 (testimonianza di De Pirro all'autore).

¹⁰ ACS, PCM (1934-36), f. 1/1.2, n. 3741/1, « Istituzione alla dipendenza del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda di un Ispettorato del Teatro », nota a Mussolini s. d.

¹¹ Cfr. R.D.L. 1° aprile 1935, n. 327, art. 1.

¹² Il passaggio di fondi dal ministero dell'Educazione Nazionale alle Finanze non mancò di suscitare contrasti per l'opposizione di De Vecchi, che riteneva eccessive le somme richieste. Su tutta la vicenda cfr. ACS, PCM (1934-36), f. 1/1.2, n. 3741/2, « Trasferimento di fondi al bilancio della Finanza ».

¹³ Ivi, sf. 1, « Costituzione alle dipendenze del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e Propaganda di un Ispettorato del Teatro », relazione al decreto.

La relazione proseguiva delineando un vero e proprio programma che si potrebbe sintetizzare nei seguenti termini: 1) modernizzazione dell'antiquato patrimonio edilizio; 2) controllo sulla formazione delle compagnie, avvenuta fino ad allora « nel modo piú caotico e disorganico (...) soggetta piú che altro alla vanità di singoli elementi artistici o a preoccupazioni affaristiche »; 3) creazione di una moderna scuola per artisti esecutori, con particolare attenzione verso le categorie degli scenografi e dei registi, non rifuggendo, nel caso, dall'ingaggiare maestri stranieri; 4) vigilanza sul mondo degli autori « interessante quanto pericoloso »; 5) risoluzione del problema del repertorio italiano con la proibizione di numerose banali opere straniere, ma anche di altrettanto insignificanti lavori italiani, ugualmente perniciosi per l'economia del teatro; 6) fine di ogni speculazione privata: « Bisogna impedire nel modo piú assoluto le speculazioni sul repertorio. L'opera dell'ingegno deve essere rispettata e protetta, ma non deve formare oggetto di speculazione per gli affaristi senza scrupoli »; 7) istituzione del teatro di Stato drammatico. Inoltre in campo lirico si auspicava una disposizione tendente a uniformare gli statuti e gli indirizzi seguiti dai vari Enti autonomi, eliminando campanilismi controproducenti; si promettevano disciplina e rigore nei confronti dell'industria privata; si suggeriva la creazione di scuole di canto e di ballo per valorizzare i giovani e si avanzava la proposta per un Ente parastatale incaricato della diffusione della lirica all'estero¹⁴.

Si trattava di un disegno complesso e assai articolato che — pur non riuscendo a trovare una completa realizzazione — avrebbe costituito il punto di riferimento del nuovo organismo. Il piano delineato era il frutto dell'esperienza maturata tramite l'azione di vari organismi nel corso di diversi anni di attività. Ma era anche il frutto delle personali convinzioni dell'ispettore del teatro, Nicola De Pirro, proveniente dalle file del sindacalismo, a lungo segretario nazionale e quindi direttore della Federazione degli industriali dello spettacolo. De Pirro, convinto assertore delle finalità artistiche delle scene, era deciso a sfruttare gli ampi poteri di cui era dotato per incidere a fondo sulla realtà artistica. In una conversazione radiofonica, tenuta su invito dell'EIAR per illustrare le finalità del nuovo organismo, ebbe tra l'altro ad affermare:

gli attori (...) sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trat-

¹⁴ Ivi.

tare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispettorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice. E il pubblico se ne accorgerà; perché quando tutto questo mondo, per la nuova disciplina, avrà compreso che se vuol vivere deve cambiare metro, gli effetti cominceranno a vedersi sul palcoscenico¹⁵.

In questa sua azione De Pirro sarebbe stato ampiamente incoraggiato dallo stesso sottosegretario per la Stampa e la Propaganda. Fin da giovane Galeazzo Ciano si era attivamente occupato del settore, lavorando come critico teatrale al « Nuovo Paese » e quindi all'« Impero », e scrivendo due commedie: *La Felicità di Amleto* e *Er fondo d'oro*. Quest'ultima, rappresentata al teatro Quirino di Roma il 16 luglio 1924 dalla compagnia Petrolini, aveva riscosso anche un buon successo¹⁶. Dati questi trascorsi, non può meravigliare l'attenzione con la quale egli seguì le vicende teatrali e la tendenza in molti casi a voler risolvere direttamente taluni problemi, non disdegnando di atteggiarsi a mecenate¹⁷. Per il periodo in cui occupò il suo posto alla Stampa e Propaganda — peraltro breve a causa della partecipazione al conflitto etiopico e al successivo passaggio al dicastero degli Esteri nel giugno 1936 — Ciano avrebbe quindi portato al teatro il contributo di una grande passione personale, se non proprio quello di una effettiva competenza.

Per concludere è necessario accennare a due fatti che condizionano — sia pure in maniera diversa — i tempi, gli obiettivi, le stesse modalità di attuazione dell'Ispettorato, e cioè l'esempio tedesco e il dibattito svoltosi al Convegno Volta.

Immediatamente dopo l'ascesa al potere di Hitler era iniziata in Germania una sistematica azione volta a permeare dell'ideologia nazionalsocialista ogni manifestazione culturale, realizzando una perfetta *Gleichschaltung*. A tale scopo nel marzo 1933 veniva istituito il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, retto da Joseph Goebbels, coadiuvato dal sottosegretario Walther Funk. Organismo fin dall'inizio assai complesso e dotato di vaste possibilità — nel solo uf-

¹⁵ La conversazione di N. De Pirro, *L'Ispettorato del Teatro*, è riprodotta in « Scenari », agosto 1935.

¹⁶ *L'inaugurazione del Teatro Sperimentale di Roma*, in PDI, 9 novembre 1922; *Il successo d'un lavoro di Galeazzo Ciano al "Quirino" di Roma*, ivi, 17 luglio 1924; cfr. anche G. B. Guerri, *Galeazzo Ciano una vita 1903-1944*, cit., pp. 35 ss.

¹⁷ Cfr. ad esempio ASM, PM, GP, b. 1110, f. « Borboni Paola - Artista lirica », telegramma Borboni a Ciano, n. 35699 del 30 dicembre 1934.

ficio di Berlino vantava piú di duecento addetti e per l'anno finanziario 1934-35 poteva contare su entrate per piú di cento milioni di lire — era composto per lo piú da funzionari di partito, provenienti in particolare dall'Ufficio propaganda, ed era diviso in varie sezioni: 1) bilancio e amministrazione; 2) propaganda; 3) radio; 4) stampa; 5) cinematografia; 6) teatro e arti; 7) educazione popolare.

L'efficienza subito dimostrata dal rivoluzionario ministero dovette certo pesare notevolmente sulla decisione di creare un organismo simile in Italia, soprattutto per evitare pericolose confusioni ideologiche tra fascismo e nazismo. Ciano fece, anzi, preparare un dettagliato rapporto sull'attività del dicastero tedesco, dal quale si rileva, tra l'altro, l'importanza attribuita al settore teatrale. Tale sezione, oltre al controllo su manifestazioni culturali, concorsi e premi governativi, si preparava ad assumere la direzione artistica (scelta dei direttori, compilazione dei programmi, ecc.) e l'amministrazione di tutti i teatri dipendenti non solo dallo stato, ma anche dalle regioni e dalle municipalità. E cioè della grandissima maggioranza delle scene, essendo i teatri privati in Germania relativamente poco importanti e poco numerosi¹⁸.

Il comparto teatrale non solo si prefigurava come uno dei principali in quanto a organizzazione e bilancio, ma — al pari degli altri — vantava un effettivo e diretto controllo su tutti gli esponenti del settore. La struttura sindacale nazista prevedeva l'obbligatoria iscrizione degli artisti alla Reichskulturkammer, diretta da Goebbels, i cui dirigenti agivano in strettissimo contatto con quelli ministeriali. Addirittura il capo della sezione teatro al ministero, Laubinger, era anche presidente del corrispondente dipartimento presso la « Camera Culturale »¹⁹.

¹⁸ Secondo John Willett, se nel 1914 agivano in Germania 120 teatri privati contro 16 pubblici, nel 1930 — anno in cui si registrò nei teatri di stato un passivo di 1.200.000 marchi — quasi tutti i locali erano passati sotto l'egida di enti pubblici, e ciò soprattutto a causa della difficile congiuntura economica. J. Willett, *L'Avanguardia europea. Anni Venti a Mosca e a Weimar*, Roma 1983, pp. 87 e 246 (trad. it. di *The New Sobriety. Art and Politics in the Weimar Period. 1917-1933*, London 1978). Cfr. anche D'Amico, il quale calcola che, alcuni anni piú tardi, all'indomani dell'annessione di Austria e Boemia, il numero complessivo di teatri pubblici ammontasse a 269, e quello dei privati a 51. S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Roma 1982², vol. II, p. 296.

¹⁹ ACS, PCM (1934-36), f. 1/1.2, n. 2219/1, « Istituzione del Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda », Appunti circa Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, soprattutto pp. 6 ss. Cfr. anche I. A. Chiusano,

Evidenti le indicazioni fornite dal modello nazista: lungi dal sottovalutare un simile campo, si trattava di potenziarlo ed « epurarlo » in vista di una sua utilizzazione propagandistica, mediante una direzione dotata di ampi poteri, rigidamente centralizzata. Ed è significativo che proprio in questa direzione ci si mosse con l'Ispettorato.

Sarebbe, tuttavia, inesatto ritenere determinante la sola esperienza tedesca. Una notevole spinta a una simile realizzazione era venuta anche dal dibattito sulle condizioni del teatro italiano, che si era sviluppato nel corso di diversi anni. Un avvenimento del tutto eccezionale finì poi con il costituire il punto di arrivo di tutte le polemiche verificatesi intorno alla situazione nazionale ed estera. La Reale Accademia d'Italia — che vantava nomi come Luigi Pirandello, Filippo Tommaso Marinetti, Pietro Mascagni, Umberto Giordano, Massimo Bontempelli e Gabriele D'Annunzio²⁰ — indisse un convegno, tramite la Fondazione Alessandro Volta, dall'8 al 14 ottobre 1934 a Roma, sul tema *Il Teatro drammatico*. Ad esso parteciparono tutti i principali esponenti del mondo teatrale internazionale direttamente o, se impossibilitati a intervenire, inviando relazioni.

Il dibattito, presieduto da Pirandello — che proprio in quell'anno veniva insignito del premio Nobel — si sviluppò su cinque argomenti²¹. Sul primo di essi, *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadii)*, parlarono D. Amiel — che attribuì la generale crisi del settore a un decadimento dell'intelligenza disinteressata o « latina » in favore di quella applicata o « anglosassone » — e A. Németh — che sottolineò l'influenza, soprattutto estetica, esercitata dal teatro nei confronti di cinema e radio.

Storia del teatro tedesco moderno, Torino 1976, pp. 317 ss.; E. R. Tannenbaum, *L'esperienza fascista. Cultura e società in Italia dal 1922 al 1945*, Milano 1974, pp. 280 s. (trad. it. di *The Fascist Experience. Italian Society and Culture 1922-1945*, New York 1972); H. Brenner, *La politica culturale del nazismo*, Bari 1965, pp. 71 ss. — sul ministero di Goebbels — (trad. it. di *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbeck bei Hamburg 1963); I. Cubeddu, *Stato ed Enti pubblici*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma 1959, vol. IX, p. 321.

²⁰ Cfr. *Le nomine all'Accademia d'Italia*, in PDI, 21 marzo 1929; *Le nomine all'Accademia d'Italia*, ivi, 24 marzo 1929; *Il Duce inaugura solennemente in Campidoglio la Reale Accademia d'Italia*, ivi, 29 ottobre 1929; *I nuovi accademici d'Italia*, ivi, 23 ottobre 1930.

²¹ Per tutta la parte seguente cfr. R. Accademia d'Italia - Fondazione Alessandro Volta, *Convegno di lettere (8-14 ottobre 1934 - XII). Tema: il teatro drammatico*, Roma 1935.

Infine, G. Salvini insistette sulla necessità di ricreare a teatro un clima agonistico per richiamare il grande pubblico, essendo l'arte drammatica indispensabile alla vita spirituale: « Se con gli *sports* si tende alla perfettibilità fisica del popolo, col teatro si deve cercare la sua perfettibilità morale »²².

Si era passati poi al tema: *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e teatrini* con gli interventi di J. Gregor sull'aspetto e il significato storico di un simile problema e di M. Bontempelli, che aveva calorosamente incitato alla costruzione di teatri per le masse. La parte piú interessante fu però l'illustrazione del progetto di W. Gropius di *Totaltheater* — in cui la rappresentazione si svolgeva anularmente, in una vasta sala a pianta ellittica, intorno agli spettatori seduti al centro su di un'unica gradinata, provvista di una parte mobile sulla quale era situato un ulteriore palcoscenico girevole. Notevole attenzione destò pure lo studio di G. Ciocca che prevedeva la realizzazione, nei minimi dettagli tecnici, di un gigantesco teatro per ventimila spettatori.

Dopo una comunicazione di H. T. Wijdeveld, la discussione continuò su *Scenotecnica e scenografia*. E intervennero K. H. Hilar, che si basò sulle proprie importanti esperienze registiche al Teatro Nazionale di Praga; V. Marchi che sottolineò l'importanza assunta dalla scenotecnica nella tradizionale gerarchia dei valori scenici, e W. Unruh, che illustrò nel dettaglio le principali tecniche e innovazioni utilizzate in quel momento in Germania.

Il dibattito sul tema successivo, *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli*, aperto da una evocazione dell'antico dramma greco da parte di E. Romagnoli, fu incentrato sulle relazioni trasmesse da J. Copeau, il noto fondatore del Vieux Colombier, convinto della necessità di rinnovare anche spiritualmente le scene drammatiche, e da G. Hauptmann — premio Nobel nel 1912 — assertore del ruolo nazionale del poeta-vate in teatro. Ovazioni frenetiche e vivacissime prese di posizione contrarie — queste ultime soprattutto dei partecipanti stranieri — sollevò, quindi, l'improvvisato ed eloquente discorso di F. T. Marinetti. Delineando i criteri sottostanti all'« estetica morale fascista dello spettacolo », il poeta futurista additò fra le « virtù educative » caratterizzanti il nuovo teatro l'esaltazione delle forze vitali, della velocità, dei nobili istinti di generosità ed eroismo — ma anche, fra ondate di proteste, di « una estetica della guerra in tutti i suoi splendori di individui, masse e macchine terre-

²² Ivi, p. 45.

stri e aeree, e in tutti i suoi eccitamenti alle piú luminose virtù umane ». Nello stesso tempo, lo spettacolo avrebbe dovuto rifuggire dal tetto realismo di rappresentazioni che si compiacevano di sentimenti degenerati, come l'ossessione del denaro e dell'erotismo, o dalla continua riproposizione di una

estetica idiota del delitto organizzato, tetra triangolante fuga di fattacci per corridoi, uffici, scale buie, con rivoltelle puntate tra i battenti, crolli di poliziotti giù per i buchi del soffitto su casseforti trapanate da cannelli ossidrici, ecc. ...

Concludendo: nessun moralismo che freni lo slancio virile del pensiero, ma una sana forte sintetica dinamica interpretazione teatrale di questa civiltà meccanica ideata e ormai dominata dagli italiani²³.

Si giunse così alla trattazione dell'ultimo tema in programma, *Il Teatro di Stato. Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità - programmi - scambi* con l'ampia relazione di S. D'Amico, proclamante, ad onta dei pregiudizi liberali verso l'aiuto statale, l'assoluta necessità dell'intervento pubblico, evitando, però, qualsiasi teatro di propaganda o a tesi. Dopo A. Tairov, il quale parlando dell'esperienza sovietica suggerì che i nuovi mezzi di comunicazione potessero rappresentare per il popolo utili introduzioni estetiche all'arte teatrale, A. Németh chiese un'effettiva educazione teatrale dei giovani, magari grazie all'istituzione di cattedre di cultura e scienza del teatro. Infine seguirono numerosi interventi tesi a illustrare la reale condizione teatrale in numerosi paesi, e cioè: Francia (relazione di E. Fabre), Unione Sovietica (S. Amoglobeli), Irlanda (W. B. Yeats), Bulgaria (N. T. Balabanov), Jugoslavia (M. Begovič), Inghilterra (A. Dukes), Portogallo (A. Ferro), Austria (J. Gregor), Cecoslovacchia (K. H. Hilar), Polonia (J. Kaden-Bandrowski), Ungheria (A. Németh), Italia (G. Pierantoni, che accennò soprattutto all'attività della Corporazione dello Spettacolo e dell'OND), Grecia (P. Politis), Romania (J. M. Sadoveanu), Svezia (S. Siwertz), Germania (W. Unruh) e Olanda (H. T. Wijdeveld).

Naturalmente oltre alle relazioni, assai interessanti furono i successivi dibattiti, ai quali parteciparono personalità come E. G. Craig, J. J. Bernard, D. Alfieri, R. Simoni, C. G. Viola e molti altri, portando contributi originali. Ci pare, tuttavia, che quanto detto possa illustrare a sufficienza l'ampiezza dei temi trattati, il valore di molte esposizioni, la

²³ Ivi, pp. 281 ss.

quantità e il rilievo dei partecipanti. E possa spiegare la risonanza e le ripercussioni che ebbe per molto tempo una così completa e scientifica diagnosi della situazione teatrale europea.

Ai fini del nostro tema è importante rilevare alcune significative conseguenze. In primo luogo il Convegno Volta aveva ricordato, nella maniera più eclatante possibile, il ruolo centralissimo e insostituibile del teatro: di un'attività, cioè, che rappresentava una parte considerevole dell'espressione artistica — soprattutto d'avanguardia — di tutti i paesi. Ma anche di un'attività che — contrariamente ai più recenti *mass media* — vantava un'ineguagliabile tradizione e costituiva parte integrante di quella civiltà nazionale ed europea, alla quale tanti regimi — a cominciare da quello italiano — si richiamavano con insistenza. Ne conseguiva logicamente una grave incongruenza da parte del governo fascista il quale, nonostante le sue dichiarazioni di totalitarismo, lasciava ancora un notevole margine di autonomia a un settore così rilevante.

In secondo luogo era stato trattato, con estrema chiarezza, il problema delle provvidenze statali, giungendo alle conclusioni illustrate da Luigi Bonelli nella maniera seguente:

È chiaro, da quanto è stato detto finora, che il teatro drammatico, per assolvere intieramente il suo compito, d'un'importanza sociale così grande, e per assolverlo vincendo la concorrenza inevitabile delle forme di spettacolo più volgarmente allettanti, ha bisogno dell'aiuto dello Stato. La forma di quest'aiuto dipende da circostanze variabilissime da nazione a nazione e non si può, dunque, fissare in una formula rigida. Ma la necessità, per lo Stato, di assistere, in modo speciale, il Teatro drammatico, è evidente e indiscutibile²⁴.

Tuttavia dal confronto con le situazioni di altri paesi, risultava che l'Italia era una delle nazioni in cui meno si operava per sostenere il teatro drammatico. E per un regime che si vantava di aver trasformato e potenziato tutti i settori della nazione, una simile constatazione non poteva che essere uno stimolo a un maggiore impegno.

Infine, dal congresso era emerso come la crisi del teatro, pur essendo un fatto generalizzato, in moltissimi paesi fosse ben lungi dall'assumere la gravità riscontrata in Italia. Bisognava, quindi, ammettere che molti gravi problemi dovevano essere ascritti a fattori specifici del paese. In tal senso traeva le sue conclusioni l'ispettore De Pirro nella citata

²⁴ Ivi, p. 66.

conversazione radiofonica, affermando, dopo aver significativamente ricordato le discussioni del Convegno Volta:

La verità sul Teatro italiano è difficile a dirsi e non ve l'aspetterete tutta questa sera. Ma non ci vuole davvero molto coraggio per affermare che quattro quinti dell'attuale stato di miseria del Teatro italiano sono dovuti a difetti gravissimi di organizzazione, e che una buona parte di cotesta miseria è dovuta alla mentalità guasta e viziata di coloro che vivono nel Teatro e per il Teatro.

Ma io sono ottimista. La forza di persuasione degli ordinamenti fascisti ed il prestigio senza pari del nostro Capo sono rimedi pressoché infallibili, che guariranno certamente e condurranno a salvamento il Teatro italiano²⁵.

In effetti, che non potessero essere piú tollerate alcune tare organizzative, ora che il teatro era da tempo pienamente inserito negli ordinamenti dello stato, non era solo un'affermazione gratuita. Poco prima, nel marzo 1935, si era già sperimentata l'efficacia della « forza di persuasione degli ordinamenti fascisti » con una decisione e una durezza che raramente avrebbero trovato riscontro anche negli anni successivi, chiarendo così anche, una volta per tutte, cosa si intendesse al nuovo sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda parlando di applicare al teatro una « disciplina fascista ».

²⁵ N. De Pirro, *L'ispettorato del teatro*, art. cit.

CAPITOLO IX

LA VICENDA DELLA SUVINI ZERBONI

È opinione comune che il regime fascista si sia sempre interessato in maniera assai superficiale e limitata alla vita teatrale e che, in ogni caso, tutti i suoi interventi siano stati improntati al massimo rispetto per i precostituiti interessi privati. Una simile convinzione rischia talvolta di apparire più una trasposizione meccanica di determinati modelli ideologici, che non il portato di un'analisi strettamente storica.

Per una valutazione più corretta, a nostro avviso, riveste una centralissima importanza un avvenimento verificatosi nei primi mesi del 1935, che fu, in pratica, il primo atto concreto dell'Ispettorato del teatro. Di esso tratteremo diffusamente sia per la sua scarsa notorietà, sia per la significativa luce che getta su un certo spregiudicato uso del potere e sui rapporti tra istituzioni fasciste e industria privata, sia, infine, per gli effetti che sortì sull'organizzazione teatrale italiana.

Fra tutti gli enti privati che agivano nel paese si è visto come una assoluta preminenza fosse stata da tempo raggiunta dalla Suvini Zerbini, società monopolizzatrice di teatri e repertori. Anche tale potente *trust* — che nel 1931 vantava ancora un capitale sociale di 10.075.000 lire — aveva naturalmente subito i riflessi dell'aggravamento della crisi del teatro. In occasione di un consiglio d'amministrazione, commentando l'andamento registrato dal 1° gennaio 1932 al 30 giugno 1933, si annunciava l'avvenuta rescissione di vari contratti d'affitto con teatri passivi e la drastica limitazione del numero di compagnie gestite (ridotte nell'esercizio considerato alle sole Cimara - Merlini - Tofano e Ruggeri)¹. Contemporaneamente, però, si ribadivano le possibilità finanziarie del grup-

¹ *Problemi dell'industria del teatro*, in PDI, 6 ottobre 1933.

po e le sue capacità tecniche e organizzative, sottolineando il significativo allestimento dello spettacolo *La leggenda di Ognuno*, tratto dal dramma di stile medioevale *Jedermann* di Hugo von Hofmannsthal. L'opera era stata presentata a Milano nel cortile Sant'Ambrogio dell'Università Cattolica per la regia di L. Wallerstein e L. Ramo e la riduzione di Italo Zingarelli. E aveva riscosso un grandissimo successo grazie all'avvincente interpretazione di Alessandro Moissi nella parte dell'insignificante « Ognuno », che si accorge improvvisamente dell'arrivo della Morte e vede accendersi la lotta per la sua anima tra Fede e Belzebù. Con legittimo orgoglio il consiglio della Suvini Zerboni poteva affermare:

Nei due mesi di preparazione e di esecuzione delle rappresentazioni de *La Leggenda di Ognuno* sono state occupate in piena estate trecento persone e per così nobile spettacolo, che in città straniere costituisce vanto di Municipi e di Enti culturali i quali vi destinano milioni, la nostra Società non ha chiesto né aiuti né sovvenzioni a chicchessia, lieta solo di aver contribuito all'elevazione artistica e morale del popolo, secondo le precise direttive del Duce².

Nonostante la sfavorevole congiuntura la società milanese restava così il principale organismo operante nel settore: nel 1930 era stato accertato a suo carico un reddito di 2.100.000 lire³ e due anni dopo un promemoria della questura di Milano si esprimeva nei seguenti termini:

La Suvini Zerboni organizza la quasi totalità degli spettacoli che si danno in Italia. L'anno scorso ha gestito la maggior parte delle compagnie, con una perdita di oltre mezzo milione, ed ora sta provvedendo all'allestimento di tutti gli spettacoli per il prossimo autunno ed inverno (...).

L'arresto dell'attività della Suvini Zerboni porterebbe in questo momento un serio danno allo svolgimento dell'industria degli spettacoli in Italia⁴.

La società non aveva mancato di accattivarsi le simpatie dei dirigenti fascisti, mostrando la propria disponibilità a cedere gratuitamente i teatri per rappresentazioni benefiche e propagandistiche e contribuendo direttamente alle campagne lanciate dal governo (partecipò, ad esempio, con 100.000 lire al Prestito del Littorio)⁵. Il massimo esponente

² Ivi.

³ ACS, PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del Teatro Lirico - Richiesta di provvedimenti », Min. Finanze alla PCM, 18 marzo 1930.

⁴ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », promemoria s. d. (ma 1932).

⁵ *Il documento della coscienza sociale e della fede nazionale*, in PDI, 27 gennaio 1927.

della Suvini Zerboni, l'amministratore delegato e azionista di maggioranza Paolo Giordani, era — almeno a detta di informatori della P. S. — amico di Bottai, di Marpicati e del prefetto di Milano Fornaciari; era riuscito ad attirarsi la simpatia del « duce » organizzando le rappresentazioni estere di *Campo di Maggio* e curando la preparazione di *Giulio Cesare* di Forzano-Mussolini; e pare addirittura si vantasse pubblicamente di « essersi comprato piú di un Onorevole, piú di un ministro fascista »⁶.

Contro la situazione di monopolio instaurata si moltiplicavano, però, le proteste. Numerose erano le denunce anonime che pervenivano sia a Roma sia a Milano, avvalendosi spesso dell'abusato sistema della diffamazione politica di cui è tipico esempio una missiva del dicembre 1930, dove la Suvini Zerboni era definita « piazza forte del despotismo e covo di antifascismo »⁷.

Pure frequenti erano le campagne giornalistiche: singolare per durezza quella condotta dal settimanale parigino « Il Merlo » nel gennaio 1935, con una serie di articoli a firma di Antonio Aniante. Da notare che il direttore era quello stesso Giannini con il quale Giordani venne sospettato di avere contatti nel 1931, tanto che — ritenuto di poter essere un occulto finanziatore della Concentrazione antifascista e in particolare del giornale « Il Becco giallo » — il dirigente della società milanese fu a lungo sorvegliato, ma inutilmente⁸.

⁶ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », rapporti informativi in data 29 maggio 1934, 25 marzo 1935, 26 marzo 1935, 25 gennaio 1934.

⁷ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », lettera anonima al prefetto in data 11 novembre 1930; questore al prefetto n. 269862/29 del 4 dicembre 1930.

⁸ Ivi, b. 1063, f. « Corporazione dello spettacolo », sf. « Corporazioni. Giordani dott. Paolo », Min. Corporaz. a prefetto n. 1569 del 18 settembre 1934; questore a prefetto n. 053599 del 25 ottobre 1934; A. G. Bragaglia, *Lettera ad Aniante*, in « Ottobre », 23 gennaio 1935; ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », lettera di P. Giordani a Bocchini, 5 settembre 1931; rapporti informativi in data 10 settembre 1931, 4 gennaio 1935, 2 febbraio 1935. C'è da rilevare, tuttavia, come Alberto Giannini nel 1935 avesse mutato orientamento politico, passando dalla posizione antifascista del « Becco giallo » a un'azione di fiancheggiamento del regime, appunto con « Il Merlo ». Considerando la significativa coincidenza di date (la campagna di stampa venne scatenata appena alcuni mesi prima della vicenda trattata) non può essere del tutto esclusa l'ipotesi di un'operazione giornalistica concordata al fine di orientare favorevolmente l'ambiente teatrale a successivi provvedimenti.

Dure accuse venivano formulate dagli artisti drammatici che si vedevano sistematicamente esclusi e boicottati dal *trust*, come Marta Abba, che denunciò ripetutamente lo stato di cose a Mussolini:

Morale, tutti i teatri italiani, compreso un teatro di proprietà comunale come l'Argentina, sono nelle mani del trust, il quale, se non trovi di suo gradimento un attore o una compagnia, li riduce in condizione di non poter lavorare. Quindi si trova nella possibilità di impedire a chiunque di esercitare la sua legittima professione, e ciò in grave contrasto col sindacalismo fascista e con le leggi del lavoro. (...) E creda, Eccellenza, che la mia situazione somiglia a quella di molti altri attori capocomici che non sono legati al trust?

Gli attacchi più decisi provenivano però dall'ambiente degli autori drammatici, che si ritenevano trascurati dai « trustaioli milanesi » per via della superiore percentuale incassata da questi ultimi sul repertorio straniero. Fin dalla violenta polemica scoppiata nel 1925-26, gli autori non avevano cessato di protestare, anche se in maniera più sotterranea, nei confronti del potente monopolio, che pare vantasse protezioni ai vertici della Corporazione dello Spettacolo. Talvolta il malcontento esplose, come ad esempio nell'aprile 1933, quando si susseguirono numerose concitate riunioni, terminate con invio di memoriali al ministero delle Corporazioni, alla Corporazione dello Spettacolo e a Mussolini. Oppure nel gennaio 1934, quando esplicite accuse furono mosse di fronte al presidente della SIAE, Dino Alfieri¹⁰.

Critiche assai aspre furono poi levate, qualche mese dopo, quando si seppe che il Giordani — divenuto anche direttore generale dell'impresa cinematografica Pittaluga Cines — stava riuscendo a ottenere un cospicuo finanziamento dell'I. R. I. (2.500.000 lire) per sanare le per-

⁹ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 130.134, « Abba Marta », lettera a Mussolini del marzo 1933. Mussolini rispose all'attrice — che si era lamentata anche degli abusi commessi dalla società Cines, la quale le aveva prospettato l'interpretazione del film *Acciaio*, poi non assegnatale — invitandola a specificare meglio le sue richieste (« Rispondere che ho letto e domandarle che cosa desidera dal lato Cines — Film *Acciaio* — e dal lato teatro. M. »). Riguardo al teatro la Abba propose di assegnarle gratuitamente a turno i teatri comunali cittadini — e tale proposta venne vagliata perché meritevole di essere estesa anche alle migliori compagnie — ma senza seguito. Cfr. *ivi*, appunto di Mussolini; lettera di M. Abba del 18 aprile 1933; appunto del 22 aprile 1933. Sulla vicenda cfr. anche A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo*, cit., pp. 208 s.

¹⁰ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », rapporti informativi in data 11 ottobre 1932, 13 gennaio 1933, 1° aprile 1933, 29 luglio 1933, 25 gennaio 1934, 10 maggio 1934, 2 febbraio 1935, 12 giugno 1936.

dite accumulate dalla Suvini Zerboni. Non si riusciva a concepire come si pretendesse di salvare, e per di piú con denaro pubblico, una simile « azienda commerciale disfattista e nociva sotto tutti i rapporti »¹¹.

In sintesi, tutti avrebbero sottoscritto in pieno quanto felicemente espresso in un'ennesima lettera di protesta a Mussolini:

La famosa crisi teatrale in Italia, ha una sola causa e una sola origine: la camorra dei Trusts. E camorra a debellare la quale non basterebbe una dozzina di prefetti uso Mori¹².

L'estensore dell'anonima denuncia però si sbagliava. Il sottosegretario per la Stampa e la Propaganda, Galeazzo Ciano, era ben deciso a liberare il teatro dalla presenza della società milanese e di Paolo Giordani. Dal punto di vista di Ciano era, infatti, impensabile sottostare a un simile stato di cose — che danneggiava non solo varie categorie di addetti, ma la stessa credibilità degli organi fascisti — quando si avevano a disposizione tutti i mezzi, compresi quelli « uso Mori », per addvenire a una soluzione.

Ciano pensò, in accordo con Alfieri, di indebolire la posizione di Giordani nel consiglio di amministrazione o forse anche di riuscire a ottenere la maggioranza azionaria della Suvini Zerboni. Incaricò, quindi, Piero Prinetti Castelletti di acquisire azioni per conto della SIAE per un valore di 150.000 lire¹³. E contemporaneamente si informò in merito al consistente pacchetto azionario controllato dal Credito Italiano, interessando A. Beneduce, ottenendo però la conferma della non libera disponibilità delle azioni da parte dell'istituto bancario¹⁴.

In qualche modo, tuttavia, Giordani venne a sapere di tali segrete trattative e si delinè la necessità di agire, con decisione, allo scoperto. Il 15 febbraio 1935 Alfieri, dopo essersi incontrato con Ciano, si recò dal capo della polizia Bocchini, lasciando un promemoria

affinché si adottassero provvedimenti atti a neutralizzare le manovre oblique dell'On. [sic] Paolo Giordani - dell'Avv. Leffi - dell'Avv. Sacerdoti e del Conte Giannuzzi Savelli - dirette ad impedire l'eliminazione del Paolo Giordani dalla « Suvini

¹¹ Ivi, rapporto informativo in data 29 maggio 1934.

¹² ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », lettera anonima a Mussolini, s. d.

¹³ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », appunto del prefetto in data 29 marzo 1935.

¹⁴ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », rapporto informativo in data 18 febbraio 1935.

Zerboni » e la conseguente nomina di un nuovo Consiglio d'Amministrazione della detta Società piú rispondente agli interessi del Teatro Italiano¹⁵.

Bocchini inviò subito istruzioni a Milano perché si facesse diffidare Giordani dall'interferire con le autorità competenti in merito alla soluzione da adottare con la Suvini Zerboni, minacciando gravi provvedimenti in caso di inadempienza. Data l'arrendevolezza mostrata dal dirigente della società — al quale, del resto, era già stato ritirato il passaporto da piú di un mese — si stabilì l'invio nella città lombarda di un ispettore generale di P. S. per negoziare, per conto della SIAE, la cessione delle azioni¹⁶.

Le trattative apparvero subito lunghe e difficili, perché i vari azionisti intendevano cedere le rispettive quote a prezzi giudicati esorbitanti¹⁷. Infine, Giordani — che possedeva ben cinquantamila azioni — chiese e ottenne di essere ricevuto da Ciano per giungere a un accomodamento. In merito all'incontro, avvenuto il 10 marzo alla presenza di Alfieri, un appunto riservato per il capo della polizia così si esprime:

A tale proposta di liquidazione della Suvini-Zerboni, proposta che era stata preventivamente studiata d'accordo con la IRI e che si presenta come l'unica seriamente conclusiva ai fini che si vogliono raggiungere, l'Avv. Giordani, attraverso vivaci reazioni, ha finito per dichiarare che avrebbe accettato, ma ad una condizione: che il liquidatore fosse nominato dalla maggioranza degli azionisti e quindi praticamente da lui. Il che significherebbe lasciare la cosa nelle stesse attuali condizioni.

È invece condizione essenziale che a liquidatore sia nominato l'odierno presidente della Società, Conte Piero Prinetti (...).

Allo stato delle cose è necessario ed urgente che il Prefetto di Milano, sede della Società, chiami o faccia chiamare i Consiglieri per ottenere — invitandoli congiuntamente — che essi diano le dimissioni e chiedano senz'altro la messa in liquidazione della Società nominando liquidatore il Conte Prinetti e nessun altro.

È necessario garantirsi che la messa in liquidazione sia richiesta dalla maggioranza statutaria delle azioni.

¹⁵ Ivi, appunto di Bocchini, Roma 15 febbraio 1935.

¹⁶ Ivi, telegrammi in cifra di Bocchini al prefetto di Milano n. 5156 del 15 febbraio 1935 e n. 5282 del 16 febbraio 1935; appunto informativo in data 18 febbraio 1935; telegramma Min. Interno a prefetto di Milano n. 12198 del 3 marzo 1935; riguardo al passaporto cfr. ACS, Min. Interno, Ufficio Cifra (Partenze), 5 febbraio 1935; telegramma Bocchini ai prefetti confine terra e mare n. 4119 e ai prefetti di Milano, Torino e al questore di Roma, numeri 4117 e 4118 del 5 febbraio 1935.

¹⁷ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », telegramma Borri a Bocchini, n. 10669 del 21 febbraio 1935.

Naturalmente gli interessati tenteranno di resistere in ogni modo e di reagire con argomenti di vario carattere, ma è necessario si addivenga subito a questa soluzione¹⁸.

Da parte sua, Giordani, si preoccupava già il giorno seguente di chiarire le posizioni proprie e della società in una significativa lettera a Ciano, il quale si affrettava a trasmetterla a Bocchini:

Caro Galeazzo,

Sono tornato a Milano per riferire immediatamente ai componenti del Sindacato di maggioranza delle azioni della S. A. Suvini Zerboni i risultati del mio colloquio con Alfieri, avvenuto ieri alla Tua presenza.

Non ho mancato di esporre ben chiaramente ai miei amici le superiori ragioni per le quali il Regime si interessa della nostra Società e ritiene opportuno averne il controllo per l'indirizzo da dare alle sorti del Teatro Italiano. Pienamente consci del loro dovere di secondare le direttive del Regime anche in questo settore, tutti i componenti del Sindacato tengono a confermarTi a mio mezzo che, in ossequio al desiderio da Te espresso ed in riferimento alle dichiarazioni già rilasciate alla Polizia, essi sono sempre pronti a vendere le azioni sindacate a quel giusto prezzo che potrà essere fissato di comune accordo o da un arbitro, mentre sono altresì disposti ad alienare ad equo corrispettivo anche una o più delle attività sociali, qualora ciò fosse loro richiesto.

Ma l'attuale maggioranza, di cui fanno parte alcuni tra i fondatori della Società, non può aderire alla proposta di Alfieri di mettere in liquidazione la Società stessa, perché ciò costituirebbe, oltre che un danno economico gravissimo, la distruzione di un'opera che ha tradizioni onorevoli ed alla quale tutti i componenti hanno dato energie e lavoro con nobiltà di intenti che non può essere disconosciuta¹⁹.

L'iniziativa era, comunque, passata al prefetto di Milano, Fornaciari, che indisse il giorno 16 la prescritta riunione, richiedendo la consegna incondizionata delle azioni, l'assenso alla messa in liquidazione della società con nomina di liquidatori designati superiormente e le dimissioni dalle cariche sociali. Naturalmente gli interessati protestarono vivamente, esprimendo « loro dolore e loro avvillimento per un trattamento che qualificano inusitato, quanto inutile ai fini oggettivi che si vogliono raggiungere »²⁰.

¹⁸ Ivi, « Appunto riservato per sua eccellenza il Capo della Polizia », s. d. (ma 11 marzo 1935).

¹⁹ ACS, MCP, b. 170, f. 31, « Giordani Paolo - Suvini Zerboni », Giordani a Ciano, 11 marzo 1935; cfr. anche Ciano ad Alfieri e a Bocchini, 12 marzo 1935.

²⁰ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini ».

Lo stesso prefetto avrebbe piú tardi ammesso, in un rapporto a Bocchini, la validità delle ragioni addotte, permettendo l'invio di una richiesta di udienza a Mussolini. In essa gli amministratori facevano presente come i maggiori enti patrimoniali della società — il repertorio e l'avviamento dei teatri — sarebbero stati praticamente annullati da un provvedimento di liquidazione e ciò avrebbe portato a un realizzo disastroso. Gli azionisti sarebbero stati perciò rovinati, soprattutto tenendo conto dell'impossibilità di fronteggiare i debiti, fra cui quello ingente verso l'I.R.I. per il quale esisteva la garanzia personale e solidale di tutti gli amministratori. Si chiedeva, quindi, di effettuare, anziché la liquidazione, una compravendita delle azioni ²¹.

Successivamente Giordani si incontrò con il prefetto protestando le sue intenzioni di non voler danneggiare gli amici, e dichiarandosi disposto a cedere le proprie azioni e a tirarsi in disparte. E domandò altresí di poter chiarire la sua personale posizione accompagnando a Roma Riboldi e Suvini nel colloquio ottenuto con il « duce » ²².

Ma la situazione stava precipitando. La lentezza delle trattative e le tenaci opposizioni incontrate fecero decidere in favore di un provvedimento coattivo, anche a scopo di dimostrazione, a carico del Giordani. Il 20 marzo giunse l'ordine di arresto « per generica attività disonesta e ledente la morale nazionale » — e un analogo provvedimento colpí uno stretto collaboratore del Giordani, Giannuzzi Savelli, dirigente della Pit-taluga Cines ²³.

La notizia dell'arresto, avvenuto a Roma, si diffuse immediatamente negli ambienti teatrali dando origine alle interpretazioni piú va-

e Zerboni - Società anonima », appunto di Fornaciari, 16 marzo 1935; cfr. anche l'impegno alla delibera alla messa in liquidazione della società.

²¹ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », L. Riboldi e M. Suvini a Mussolini, 16 marzo 1935; Fornaciari a Bocchini, 17 marzo 1935.

²² ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », appunto di Fornaciari, 19 marzo 1935; su Riboldi cfr. ivi, b. 1063, f. « Corporazione dello Spettacolo », sf. « Corporazioni - Riboldi avv. Luigi fu Carlo ».

²³ Ivi, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », appunto di Fornaciari, 20 marzo 1935; sui precedenti sospetti riemersi a carico del Giordani: ivi, b. 1101, f. « Fuorusciti - Revisione Corrispondenza G. »; ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », rapporto informativo, 20 marzo 1935; appunto di Bocchini s. d. (ma 20 marzo 1935).

rie. Chi diceva che la causa fosse da identificare in illeciti amministrativi; chi che si trattasse di un'operazione per impossessarsi delle ricchezze societarie (« qualche gerarca punta sulla Suvini-Zerboni: le casseforti della società sono ancora pingui! »)²⁴. I più informati attribuivano il provvedimento al contegno ribelle del Giordani alla cessione della sua quota azionaria a un ente parastatale; l'arresto sarebbe stato comunque « una inaudita rappresaglia »²⁵. Notizie riservate facevano poi rilevare come fosse giudicata negativamente l'aria di segretezza che aveva circondato l'intera vicenda:

Quello che è noioso e che suscita commenti sfavorevoli per le autorità romane, è questo: ... da persone venute a Roma, si racconta che persone politiche hanno riferito ad altri loro amici, degli arresti sopra scritti, raccomandando di non parlarne in giro, e di non ripetere la notizia, perché il Governo desidera tenere nascosta la cosa per l'estero, e soprattutto per ragioni politiche speciali?²⁶

Che non si desiderasse fare conoscere i particolari dell'operazione è un fatto certo: quando, con il passare dei giorni, la notizia dell'arresto cominciò a circolare in ambienti sempre più vasti, si corse ai ripari per evitare che divenisse di dominio pubblico. Il 5 aprile fu così diffusa una « velina » ai prefetti, e quindi ai giornali, in questo senso:

Pregansi EE. LL. invitare stampa locale non dico non occuparsi comunque della « Suvini Zerboni » sino a nuova disposizione stop

Sottosegretario Stato CIANO²⁷.

Il giorno 21 — mentre giungevano preoccupati telegrammi di azionisti che mettevano a disposizione le proprie quote²⁸ — si svolgeva a Roma un'importante riunione fra Bocchini, Alfieri, l'ispettore De Pirro e il prefetto Fornaciari, appositamente chiamato dal capo della polizia²⁹. In essa, come testimonia un appunto dello stesso prefetto,

²⁴ Ivi, rapporto informativo in data 27 marzo 1935; cfr. anche rapporto informativo in data 22 marzo 1935.

²⁵ Ivi, rapporto informativo in data 25 marzo 1935 (« Qualche vociferazione »).

²⁶ Ivi, rapporto informativo in data 31 marzo 1935.

²⁷ ACS, Min. Interno, Ufficio Cifra (Partenze), 5 aprile 1935, telegramma Ciano a prefetti, n. 10444 del 5 aprile 1935.

²⁸ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », telegramma Sacerdoti a prefetto di Milano, n. 71599 del 21 marzo 1935.

²⁹ Ivi, appunto di Fornaciari, 19 marzo 1935.

S. E. Bocchini informa S. E. il capo del governo avergli detto che intende ricevere l'avv. Riboldi, e che, prima di fare qualsiasi altro passo si devono attendere i suoi ordini.

Ciò premesso, si esamina la situazione, e il Comm. de Pirro (...) concreta così le sue nuove direttive:

— emanazione d'un decreto-legge per il repertorio.

— liquidazione della soc. S. Z. per mezzo di tre liquidatori designati uno dall' IRI (Prinetti), uno dagli azionisti (Riboldi) l'altro dallo Stato (Dir. gen. della Conf. dell'Industria)³⁰.

Più tardi, in un successivo incontro tra Ciano e Riboldi, si delineò la possibilità di giungere a un compromesso. Fermi restando il passaggio della proprietà azionaria e l'emanazione di un provvedimento riguardante il repertorio, si ventilò la possibilità di

una permanenza della società con un consiglio d'amm. presieduto da persona di fiducia del sottosegretario. Vice Presidente Riboldi: con firma abbinata; altri consiglieri azionisti, con esclusione Giordani - Leffi - Sacerdoti³¹.

In questo senso, infine, decise personalmente Mussolini, dopo aver ricevuto il 23 marzo Luigi Riboldi e Michele Suvini, in un incontro nel quale diede prova di una certa benevolenza³². Le conseguenze di una simile decisione furono diverse. In primo luogo, il giorno successivo, si dispose la scarcerazione di Paolo Giordani, che però dovette impegnarsi — come poi effettivamente fece — a non occuparsi più di teatro. Giordani sarebbe rimasto, tuttavia, sotto sorveglianza ancora a lungo — tanto che una sua successiva richiesta d'espatrio sarebbe stata bocciata personalmente da Mussolini³³.

Secondariamente, il consiglio d'amministrazione della società fu effettivamente mutato come deciso: così, infatti, riferì Fornaciari allorché i nuovi amministratori gli si presentarono dopo il loro insediamento³⁴. La Suvini Zerboni, peraltro, pur continuando a sussistere per tutto

³⁰ Ivi, appunto di Fornaciari, 21 marzo 1935.

³¹ Ivi.

³² Ivi, appunti di Fornaciari, 23 e 29 marzo 1935; ACS, SPD, CO (1922-43), Udienze, b. 3117, f. « Marzo 1935 », foglio delle udienze 23 marzo 1935.

³³ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., f. « Giordani Paolo », telegramma Fornaciari a Min. Interno n. 43937 del 22 luglio 1935; per la scarcerazione cfr. fonogramma Bocchini a questore di Roma, n. 1981 del 24 marzo 1935.

³⁴ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Compagnie e imprese teatrali », sf. « Suvini e Zerboni - Società anonima », appunto di Fornaciari, 7 giugno 1935.

il ventennio e anche oltre, a partire da questo momento perse molta della sua importanza, limitando l'attività alla gestione dei teatri. Significativo il bilancio al 30 giugno 1935: per sanare le perdite d'esercizio si era ridotto il capitale sociale di 500.000 lire passando da 1.200.000 lire a 700.000 lire — la quota piú bassa mai toccata dalla costituzione della società³⁵.

Prima di esaminare i successivi provvedimenti legislativi che completarono l'operazione, ci pare necessario soffermarsi su di una diretta testimonianza di De Pirro, raccolta da G. B. Guerri nel volume *Galeazzo Ciano una vita 1903-1944*. Nel testo si accenna brevemente alla vicenda, basandosi sulle dichiarazioni dell'allora ispettore del teatro — dichiarazioni che, per loro importanza, riteniamo dover riprodurre integralmente. De Pirro testimonia che Ciano

volle rompere il monopolio del teatro drammatico, saldo nelle mani della Suvini Zerboni proprio nei giorni nei quali mi chiamava a lavorare con lui all'ispettorato del teatro. A favore di Giordani — arrestato e messo sotto pressione in carcere affinché vendesse il pacchetto delle azioni della Suvini Zerboni a un prezzo impostogli col ricatto della libertà personale (ignoro chi fosse l'autore di quest'ultima infelice trovata, ma *sicuramente non Ciano* personalmente suggerí questa ignobile operazione, ma qualche altro collaboratore e lui ne ignorò i particolari) — intervenne il fratello di Mussolini, Arnaldo. Arnaldo consegnò una sua lettera personale all'avvocato Riboldi della Suvini Zerboni che la portò a Roma consegnandola alla segreteria del duce. Conosco molto bene questa parte della storia: infatti questa fu la prima pratica assegnatami e che trattai al ministero.

Ciano, subito dopo il consueto rapporto quotidiano col duce, tornato in ufficio mi fece chiamare; era il primo giorno di servizio per me, l'11 aprile 1935, e mi disse che l'arresto di Giordani avvenuto qualche giorno prima aveva creato a Milano penosa impressione e che Arnaldo aveva scritto una lettera molto calorosa al fratello scongiurandolo di trovare una soluzione giusta alla questione. Poi mi disse: « Il duce ti incarica di prendere contatto con Riboldi e di proporre con un preciso promemoria un piano di sistemazione da consegnare il giorno successivo ».

Era a Roma quel giorno anche il prefetto di Milano Fornaciari. Presi contatto con lui che mi mise piú precisamente al corrente dei fatti e, venuto a conoscenza dell'incarico che avevo ricevuto, promise che mi avrebbe dato una mano. Preparato il promemoria lo feci avere a Mussolini e fu cosí che Paolo Giordani fu liberato per ordine personale di Mussolini immediatamente, il giorno dopo. Io e Fornaciari andammo a trovarlo per salutarlo e raccontargli come erano andate le cose. Vidi l'uomo in condizioni pietose: non aveva potuto neppure partecipare ai funerali del padre, morto il giorno prima del suo arresto.

³⁵ Tribunale di Milano, Cancelleria commerciale, Sezione società, Suvini Zerboni, n. 34008, vol. 1276, f. 1396.

La spartizione del patrimonio Suvini Zerboni avvenne con la formale adesione degli interessati (ma non certo con gioia) ed anche col massimo rispetto degli interessi materiali. L'unica cosa che essa dovette *cedere* ad un ente costituito appositamente, l'EIST, fu la « Sitedrama », una società editrice teatrale che aveva il quasi assoluto monopolio del repertorio teatrale straniero e soprattutto francese in Italia. L'operazione servì alla libertà di rappresentazione teatrale in Italia e fu apprezzata dagli autori nostrani, in special modo Pirandello, che odiava Giordani. Paolino Giordani si dedicò poi alle edizioni musicali della Suvini Zerboni con grande impegno e con soddisfazione dei musicisti moderni italiani ³⁶.

A parte alcune imprecisioni — quali la data errata e la presenza tutt'altro che casuale di Fornaciari a Roma — non ci sembra di poter concordare con De Pirro sulla possibile estraneità di Ciano all'arresto. In realtà, Ciano seguì passo passo la vicenda; inoltre, la possibilità di provvedimenti coattivi — non solo nei confronti di Giordani e Giannuzzi Savelli, ma anche di altri azionisti quali Leffi e Sacerdoti — era stata chiaramente prospettata fin nel primo incontro che Alfieri ebbe con Bocchini, dopo aver conferito in merito proprio con Ciano, e questo

in modo da far comprendere a loro stessi e a quanti con loro siano legati con un energico e deciso intervento che qualsiasi tentativo di ulteriore resistenza obliqua è destinato a infrangersi ³⁷.

Da rigettare assolutamente è poi la parte relativa all'intervento del fratello del « duce » in favore del Giordani, essendo Arnaldo Mussolini deceduto il 12 dicembre 1931, e non avendo perciò alcuna possibilità — almeno a noi nota — di scrivere una lettera nel 1935.

Per quel che riguarda le azioni della Sitedrama, di proprietà della Suvini Zerboni, esse furono effettivamente acquisite dall'Ente Italiano per gli Scambi Teatrali (EIST), costituito però solo con R. D. L. 18 febbraio 1937, n. 456. L'ente aveva come scopo l'acquisto dei diritti di rappresentazione delle opere drammatiche; il loro piazzamento presso compagnie e imprese teatrali; il collocamento di lavori italiani all'estero; la promozione di opportuni scambi con opere straniere. È significativa poi la provenienza del fondo costitutivo, così illustrata nella relazione a Mussolini:

Il patrimonio dell'ente è costituito dal capitale di fondazione di lire 600.000

³⁶ G. B. Guerri, *Galeazzo Ciano una vita 1903-1944*, cit. (1^a ediz.), pp. 104 s.

³⁷ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. poi. pol., f. « Giordani Paolo », appunto di Bocchini, Roma 15 febbraio 1935.

sottoscritto dalla Confederazione Fascista degli Industriali e dalla Società Italiana degli Autori ed Editori per lire 350.000 nonché da lire 1.000.000 conferite dalla Confederazione Fascista degli Industriali per altrettante ad essa versate a titolo di contributo a fondo perduto da privati oblatori ³⁸.

E alla luce di quanto detto finora non è difficile immaginare l'identità di tali generosi oblatori.

C'è da notare che un provvedimento per regolarizzare il mercato del collocamento e per impedire speculazioni private fu emanato, poco dopo le vicende descritte, con R. D. L. 24 ottobre 1935, n. 2023. Mirante in pratica a impedire la formazione di altri monopoli e a sottoporre a rigido controllo le imprese minori, esso obbligava gli intermediari che collocavano opere presso compagnie e imprese teatrali a richiedere una apposita autorizzazione al ministero per la Stampa e la Propaganda, il quale decideva in base ai requisiti tecnici, finanziari e morali. Gli intermediari erano tenuti quindi a comunicare allo stesso ministero le opere da rappresentare almeno quindici giorni prima. In caso di inadempienza delle norme dettate, essi rischiavano ammende e persino l'interdizione totale dall'attività ³⁹.

Il decreto sul collocamento del repertorio e quello istitutivo dell'EIST costituirono in tal modo il necessario complemento alla drastica azione svolta nei confronti della Suvini Zerboni.

In conclusione, analizzando i motivi che spinsero a una condotta tanto rigida, è agevole indicare, in primo luogo, le rinnovate proteste, provenienti da ambienti eterogenei, nei confronti del monopolio teatrale. In realtà, tali lamentele non mancarono — si è visto — fin dalla costituzione della società milanese, e furono controbilanciate dal fatto che la Suvini Zerboni, proprio grazie a tale eccezionale sviluppo, aveva fornito all'industria del teatro in Italia uno stimolo altrimenti impensabile, finanziando compagnie e spettacoli e allestendo sale teatrali, grazie alla realizzazione di una sorta di « economie di scala ». I fattori scatenanti vanno ricercati, a nostro avviso, altrove: accanto alla personale determinazione e alla spregiudicatezza che contraddistinsero l'operato di talune personalità politiche — a partire da Ciano e Alfieri — si deve considerare il progressivo assorbimento, da parte dello stato, di funzioni sempre più estese. L'intera vicenda va inquadrata in un'ottica volta a garan-

³⁸ ACS, PCM (1936-37), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 17, appunto per il Duce.

³⁹ ACS, PCM (1934-35), Provvedimenti legislativi, Stampa e Propaganda, n. 1.

tire la libera iniziativa all'industria privata, fissando nel contempo margini ben definiti alla sua azione. Una volta superato il limite di guardia — abbassato dal sempre più diffuso riconoscimento della funzione sociale del teatro — diveniva quasi inevitabile un intervento pubblico nel « superiore interesse nazionale ». Il gradino successivo consisteva in un costante allargamento dei poteri e delle funzioni delle strutture pubbliche, a scapito di quelle private, in un processo che costituisce una delle principali tendenze riscontrabili nella politica teatrale del regime. Ed è significativo che tale processo, in corso già da diverso tempo, corrispondesse pienamente a quanto avveniva negli altri rami dell'economia nazionale — basti pensare ai provvedimenti in materia di politica economica e finanziaria adottati proprio in tali anni.

Con la Suvini Zerboni si era agito con decisione per spezzare un monopolio che opprimeva l'ambiente teatrale e per creare un ambiente favorevole all'incipiente attività dell'Ispettorato. Ma si era condotta anche un'azione dimostrativa, che fosse di monito a tutti gli operatori del settore sulle finalità, e anche sui mezzi, del nuovo organo. In tal senso l'episodio si poneva come la premessa necessaria all'azione futura, assumendo un significato assai più generale. Così si sarebbe espresso Gino Rocca, in uno dei pochi accenni in merito permessi in seguito:

L'onnipotenza del capocomico, dei proprietari di sale, degli importatori di opere straniere o degli accaparratori, a un tanto al mese, di prodotti nostrani, stava fatalmente per scomparire: è finalmente ed improvvisamente scomparsa.

È cominciata per le nostre scene un'era nuova.

La quale non pretende stoltamente di esser caratterizzata da inconsueti inattesi e comandati bagliori e capolavori: ma da un'altra disciplina e da un altro senso e scopo del Teatro di prosa nella vita e per la vita dello Stato⁴⁰.

Ed era con tali intendimenti che l'Ispettorato si apprestava a divenire l'arbitro supremo della vita teatrale italiana per molti anni.

⁴⁰ G. Rocca, *Una nuova era per il teatro di prosa*, in PDI, 16 novembre 1935. A proposito dell'episodio della Suvini Zerboni, Duilio Susmel riporta il seguente aneddoto — ricordato anche da G. B. Guerri nel testo citato — «Dopo l'incretinoso episodio Ciano chiese ad un amico cosa se ne diceva in giro. "Si dice — rispose francamente costui — che hai fatto arrestare Paolino Giordani perché non ti ha considerato, a suo tempo, come autore drammatico, e Giannuzzi perché lui è un conte vero, mentre tu..." "Mentre io?" interruppe l'altro. "Mentre tu sei un conte fasullo", finì l'amico. Divertito, Galeazzo rise di gusto». Cfr. D. Susmel, *Vita sballata di Galeazzo Ciano*, Milano 1962, p. 211.

CAPITOLO X

IL MINISTERO DELLA CULTURA POPOLARE

Le sanzioni e il controllo sulla stampa.

A partire dalla seconda metà degli anni '30 i contorni della politica teatrale del regime fascista si delinearono con assoluta nettezza. La creazione di uno specifico organo amministrativo, incaricato di elaborare e di attuare una strategia culturale consona ai tempi, cominciava a fornire risultati apprezzabili. L'Ispettorato del teatro aveva, infatti, esordito mostrando nel caso Suvini Zerboni una fermezza e una decisione che gli valsero subito la fama di intransigenza. L'intero mondo teatrale era rimasto impressionato dalla vicenda non solo per le sue effettive conseguenze — che riuscirono gradite alla maggioranza — ma per la luce che aveva gettato sulla natura del nuovo organismo. Esso risultava essere in grado di esercitare un'azione coercitiva assolutamente nuova per l'ambiente; inoltre era ben deciso ad agire nell'ambito delle direttive del regime. E una conferma dei suoi intendimenti si sarebbe avuta ben presto.

All'inizio dell'ottobre 1935, con il pretesto di incidenti avvenuti presso i pozzi di Ual-Ual, Mussolini ordinò alle truppe italiane l'invasione dell'Etiopia. Dopo una dura lotta contro la resistenza abissina, l'esercito entrò in Addis Abeba il 6 maggio 1936 e tre giorni dopo il « duce » proclamò, tra l'esaltazione della folla, la fondazione dell'Impero. Subito dopo l'aggressione, tuttavia, la Società delle Nazioni aveva inflitto all'Italia sanzioni economiche, contro le quali il fascismo aveva scatenato una violentissima campagna di stampa.

Nel nuovo clima politico, l'Ispettorato ritenne opportuno agire concretamente, facendo adottare anche al teatro contromisure verso i « sanzionisti », poiché, come fu ribadito sul « Popolo d'Italia »:

Non è questo il momento per librarsi, sulle ali dello spirito artistico, al di sopra delle contingenze che ci costringono all'aspra lotta che sosteniamo. Restar fermi al concetto dell'universalità dell'arte è da beati tempi idilliaci. Oggi, anche l'imparzialità e l'aristocratico neutralismo intellettuale sono un lusso che non possiamo concederci¹.

Nel novembre 1935 furono emanate precise norme sull'atteggiamento da seguire nel campo dello spettacolo:

Per il teatro di prosa saranno eliminate dai repertori delle compagnie le produzioni di autori appartenenti a Paesi sanzionisti, eccezione fatta per Shakespeare e Shaw; particolari disposizioni sono state fissate per il repertorio francese, in omaggio soprattutto all'atteggiamento assunto dalla grande maggioranza degli intellettuali francesi nei confronti dell'Italia nel momento attuale. Dai repertori dei teatri lirici verranno eliminate le opere di autori appartenenti a Paesi sanzionisti, mentre per le opere francesi sarà attuata soltanto una diminuzione del numero di quelle che normalmente vengono presentate al pubblico italiano.

Nel campo dei concerti ed in genere della musica seria sarà eliminato dai programmi tutto il repertorio di autori appartenenti a Paesi sanzionisti, mantenendo leggere percentuali di musica sinfonica e da camera francese e spagnuola.

Nel campo della musica leggera invece saranno eliminate tutte le produzioni appartenenti ad autori di Paesi sanzionisti.

In armonia con le surriferite disposizioni che riguardano i repertori si attueranno anche divieti e limitazioni per quanto si riferisce all'attività in Italia degli artisti e dei direttori appartenenti a Paesi sanzionisti. In conseguenza, tutti gli artisti di varietà, riviste, operette, lirica, danza e tutti i concertisti e direttori appartenenti a Paesi sanzionisti non avranno più possibilità di lavorare in Italia, salvo eccezioni e deroghe da concedersi di volta in volta per artisti di nazionalità francese².

Se non del tutto inaspettati erano giunti il cauto atteggiamento verso i francesi — già chiaramente anticipato da Alfieri con i giornalisti³ — e l'esclusione di Shakespeare per la sua universalità (particolarmente gradite erano, anzi, le sue opere d'ambientazione italiana), molte polemiche causò il privilegio concesso a G. B. Shaw. Per la simpatia ripetutamente manifestata verso il regime fascista, lo scrittore irlandese era in effetti da tempo oggetto di un trattamento di favore da parte della stampa ita-

¹ a. t. (A. Toni), *Musica e sanzioni*, in PDI, 30 novembre 1935.

² *Il teatro italiano reagisce alle sanzioni. Le disposizioni dell'Ispettorato*, ivi, 29 novembre 1935.

³ ACS, Agenzia Stefani (Manlio Morgagni), b. 69, f. IX, sf. 2, nota del 5 novembre 1935.

liana⁴. Ma di fronte a una simile decisione lo stesso interessato fece ufficialmente conoscere la propria opposizione, in quanto, pur mantenendo amichevoli relazioni con l'Italia, non poteva accettare la reputazione di autore antibritannico⁵.

In conseguenza di tali disposizioni i principali teatri lirici si affrettarono a eliminare dai cartelloni varie opere di autore straniero, mantenendo al massimo un lavoro francese⁶. Pure le compagnie drammatiche furono costrette a diversi mutamenti, tanto che poco dopo Shakespeare risultò l'autore piú rappresentato e l'imperante repertorio francese fu parzialmente sostituito da quello — non sanzionista — dell'Ungheria: Molnár, Fodor, Herczeg, Heltai, Farkas, Komiaty e Bela Kadar⁷. Stare da parte sua stabilì, con Foglio n. 498 del 26 novembre 1935, che fosse eliminata dai programmi artistici dell'OND qualunque produzione di autore appartenente a nazioni sanzioniste, senza eccezioni⁸.

Per inciso, l'Impero non fu un cattivo affare per gli artisti di teatro. Già durante il conflitto alcuni di loro furono invitati a recitare alla radio per i combattenti, ad esempio nella trasmissione *Trenta minuti di spettacolo per i soldati*. Piú tardi varie compagnie si poterono recare direttamente in Africa Orientale: la Borboni-Betrone prima, poi

⁴ Cfr. ad esempio: a. p., *Il filofascismo di Shaw secondo giudizi francesi*, in PDI, 21 ottobre 1927; *Un arguto giudizio di Shaw su Mussolini e sul Fascismo*, ivi, 25 gennaio 1927.

⁵ Cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma 1952, p. 134 (riporta la corrispondenza Reuter del 28 novembre 1935).

⁶ *Modifiche ai cartelloni dei principali teatri lirici*, in PDI, 4 dicembre 1935.

⁷ I. r., *La settimana teatrale*, ivi, 15 gennaio 1936 e 6 aprile 1937. La preponderanza del repertorio francese prima delle sanzioni era notevole: nel 1933, ad esempio, su un totale di 5.062 rappresentazioni straniere di prosa effettuate dalle compagnie regolari, le nazionalità degli autori erano le seguenti: Francia 2.560, Inghilterra 825, Germania 590, Ungheria 391, America 267, Russia 181, Spagna 136, Austria 63, Norvegia 22, Belgio 17, Argentina 10. Tale classifica non subisce sensibili variazioni (tranne forse un aumento delle opere spagnole) anche considerando le rappresentazioni delle filodrammatiche OND e delle compagnie minori: tali formazioni, infatti, fanno registrare per i diritti d'autore sul repertorio estero solo 108.464,74 lire, contro 1.334.226,04 lire delle compagnie regolari. Notevole risulta il peso percentuale rivestito da tali cifre sul totale delle somme esatte a titolo di diritto d'autore: per le compagnie principali esso è pari al 42%, per tutti i tipi di formazioni scende invece al 36%. Cfr. SIAE, *La vita dello spettacolo in Italia*, cit., pp. 118 e 121.

⁸ *Solo produzioni italiane nei programmi artistici dei Dopolavoro*, in PDI, 28 novembre 1935.

Checco Durante e Spadaro, e via via molte altre, riscuotendo in genere un notevole successo⁹.

L'episodio della guerra etiopica, che aveva mobilitato tutte le energie del ministero in un grande sforzo propagandistico, ripropose un problema non nuovo per la stampa teatrale, quello delle funzioni della critica. Alcuni freddi commenti sulle sanzioni e le perduranti lamentele degli autori verso i giornalisti che, persino in simili frangenti, davano prova di esterofilia stroncando le opere dell'ingegno italico, spinsero l'Ispettorato a richiedere una fattiva collaborazione da parte dei critici¹⁰.

La polemica sui « compiti nazionali » della critica teatrale non era, come detto, nuova: malgrado nel 1928 Mussolini stesso si fosse espresso in proposito con termini apparentemente liberali (« deve essere permesso di obiettivamente giudicare l'arte, la poesia, il teatro, senza che ci sia un 'veto' per via di una tessera piú o meno retrodatata »)¹¹, il giornalismo di parte fascista da tempo aveva sollecitato un fermo intervento statale per togliere all'arbitrio dei singoli un prezioso strumento di persuasione sugli spettatori. D'Amico, ad esempio, ricorda gli innumerevoli

articoli, interviste, congressi, letterine firmate o anonime: dove si fa appello, oggi a quella incredibile virtù del critico, che dovrebb'essere la « imparzialità », domani a quell'altra che (materia piú delicata) dovrebb'essere il « patriottismo »; e poi ancora allo spirito, come lo chiamano, « costruttivo », al suo ufficio di « collaboratore » per l'avvento del nuovo Teatro italiano. Al qual fine lo si esorta a rinunciare, nelle critiche, ai biasimi, e ad abbondare nelle lodi, stroncando, semmai,

⁹ *Una recita dei fratelli De Filippo radiotrasmessa ai combattenti in A. O.*, ivi, 10 gennaio 1939. L'iniziativa fu sollecitata dal « Corriere dell'Impero » e dal « Corriere Eritreo », che avevano rilevato come in Africa Orientale esistessero 40 cinematografi con una capienza di 30.000 posti — molti dei quali adattabili ad allestimenti teatrali. Di conseguenza lamentarono un ingiustificato disinteresse da parte delle formazioni italiane: cfr. *L'organizzazione in A. O. I. degli spettacoli teatrali*, ivi, 10 gennaio 1939; *Altre due compagnie teatrali partite per l'A. O. I.*, ivi, 30 luglio 1939.

¹⁰ g. r. (G. Rocca), *Il nuovo anno comico*, ivi, 27 ottobre 1935; A. Toni, *Bilancio musicale*, ivi, 29 ottobre 1935.

¹¹ *Parla il Duce*, ivi, 11 ottobre 1928. In realtà altri passi del discorso pronunciato a Palazzo Chigi davanti a settanta direttori di quotidiani apparivano assai meno « liberali »: « Il giornalismo italiano è libero perché serve soltanto una causa ed un Regime (...), cioè precisato, la stampa nazionale e provinciale serve il Regime, illustrandone l'opera quotidiana, creando e mantenendo un ambiente di consenso attorno a quest'opera ».

l'arte straniera; o addirittura, nelle semplici cronache, a tacere dei dissensi e dei fischi, per registrare i soli applausi ¹².

Nel 1932 il periodico « Comoedia » aveva indetto in merito un dibattito che aveva visto gli interessati schierarsi su posizioni assai differenti: mentre i nomi piú noti si erano dichiarati in favore della massima libertà e indipendenza di giudizio, i critici piú legati all'ideologia fascista avevano stigmatizzato duramente tali residui di mentalità liberale. E nel complesso era prevalsa una visione negativa, che accusava la critica di incompetenza, di trasformarsi sovente in pura « cronaca teatrale » e di allontanare il pubblico, danneggiando gravemente l'industria del teatro ¹³. E, poco dopo, venne insidiosamente sottolineato come in Germania Goebbels avesse proibito l'apparizione di recensioni teatrali prima delle dodici del giorno successivo — per evitare le critiche notturne o affrettate « introdotte dalla stampa giudaica » — affermando che la critica non esisteva di per sé stessa e non aveva il diritto di stroncare opere, magari valenti ¹⁴.

La discussione era in realtà capziosa, poiché il ministero aveva da tempo approntati tutti i mezzi necessari per un effettivo controllo della stampa mediante sussidi, sequestri e soprattutto fornendo ai giornali la versione ufficiale delle notizie. Sintomatico al proposito è un episodio del maggio 1934, quando in seguito alle pesanti critiche rivolte a Emma Gramatica che recitava la commedia *Canadà* di C. G. Viola

il capo dell'ufficio stampa conte Ciano convocò i direttori dei maggiori quotidiani, dando loro delle direttive del Capo del Governo a questo riguardo. Cioè sostenere

¹² S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 112 s. Le accuse ai critici furono, in effetti, assai aspre; cfr. ad esempio il seguente passo di A. G. Bragaglia: « I grandi giornali fascisti conservano, come critici, certe carogne di tradizionalisti che risultano antifascisti solo per esser così come sono! Basta la loro mentalità, e il loro indirizzo estetico, oltrepassato, per farli antifascisti. I politici per lo piú non capiscono gran cosa dell'arte, e ignorano che i loro consiglieri per i problemi dell'organizzazione artistica, sono codini, conservatori, forcaioli della specie piú cocciuta (...). È questo l'unico avanzo dell'Italia massonica che s'è infischiato del Fascismo ». A. G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, cit., p. 227.

¹³ *La sciagurata critica teatrale*, in « Scenario », marzo 1932; G. Rocca, *Risposta a Tilgber*, in PDI, 4 marzo 1932. Cfr. inoltre: *Sopravalutare*, in « Scenario », giugno 1933; A. Lualdi, *Critica musicale e politica artistica*, in « Critica fascista », 15 luglio 1935; C. G. Viola, *Teatro di prosa 1936-1937*, in « Scenario », giugno 1937.

¹⁴ A. Spaini, *In Germania hanno fatto una legge*, in « Scenario », giugno 1936.

il repertorio italiano e non ostentare, come si fa da tempo e ad ogni occasione, il patrocinio al repertorio estero¹⁵.

Direttive specifiche venivano fornite regolarmente ai giornali tramite le famose « veline », che riguardavano spesso fatti inerenti il mondo del teatro. Di esse diamo un campionario, degli anni 1934-35, estremamente significativo per la luce che getta su molti episodi:

6 gennaio 1934

Il « Corriere della Sera » ha annunziato come imminente una rappresentazione di « Giulio Cesare di Mussolini e Forzano ». Va osservato, in primo luogo, che ancora il dramma non è pronto e che poi — e questo vale come regola di massima — il nome di Mussolini non va assolutamente trattato così; non si può unire un nome simile ad un altro come se si trattasse di due qualsiasi commediografi. Quando e se l'opera sarà compiuta bisognerà dire Giulio Cesare di Forzano su trama di Mussolini.

30 marzo 1934

È in procinto di venire in Italia una compagnia ebraica, che recita in ebraico. Non occuparsene.

3 aprile 1934

La Confederazione Professionisti e Artisti fa presente che le compagnie drammatiche fanno un sistematico ostruzionismo agli scenografi, modellisti ecc. italiani, preferendo ad essi quelli stranieri. Sarebbe opportuno che, attraverso i giornali, queste compagnie imparassero che anche da questo lato l'Italia non ha nulla da invidiare ad alcuno.

10 aprile 1934

C'è a Roma una compagnia ebraica. S'era detto di non parlarne, ma ora si potrà dare il semplice annuncio delle rappresentazioni che essa va dando al Manzoni e qualcuno, piú spiritoso, potrà magari anche aggiungerci di esserci andato, ma di non aver capito niente.

18 maggio 1934

Non occorre che il Regime Fascista, nel fare il bilancio della stagione lirica alla Scala, attaccasse per questo il Teatro Reale dell'Opera.

4 dicembre 1934

Ha poi raccomandato [Ciano] di favorire la stagione lirica dell'Opera. Pur rimanendo completamente libera la critica nei suoi diritti, i giornali devono, soprattutto nella cronaca, agevolare la stagione, dando particolare rilievo anche agli annunzi delle rappresentazioni (...).

¹⁵ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., b. 178, f. « SIAE », rapporto informativo in data 10 maggio 1934.

30 gennaio 1935

Smetter la polemica per la Scala di Milano.

5 maggio 1935

Per il teatro « Alla Scala » di Milano usare un trattamento di particolare favore, non suscitare polemiche, ed evitare ogni critica che possa danneggiare la stagione.

14 maggio 1935

Pubblicare un ampio riassunto della relazione concernente la conversione in legge del R.D. con cui fu istituito alle dipendenze del sottosegretariato stampa l'ispettorato per il teatro.

24 maggio 1935

Pubblicare qualche commento al comunicato dato dalla Stefani sull'Ispettorato del Teatro.

12 settembre 1935

1° Dare maggior rilievo al Carro di Tespi lirico.

(...)

4° Astenersi dal pubblicare notizie di qualsiasi genere sul teatro di Stato, che non provengano dall'Ispettorato del Teatro.

13 settembre 1935

(...) I giornali devono anche dare largo spazio a tutti gli avvenimenti interni e occuparsi anche degli spettacoli delle compagnie, anche se non primarie, in modo da dare la sensazione che la vita continua nel modo piú normale in Italia, come del resto, sta dando esempio il Duce che segue intensamente il ritmo della vita nazionale.

23 ottobre 1935

Il giorno 28 ottobre al Carignano di Torino ed il 29 all'Argentina in Roma ed all'Odeon a Milano avrà luogo l'inaugurazione dell'anno comico alla presenza delle maggiori autorità, con discorsi di circostanza che saranno tenuti da Bontempelli, Pirandello e Simoni. Dette inaugurazioni, dato il loro carattere propagandistico debbono essere messe in rilievo preventivamente e nel giorno successivo, facendo il resoconto della serata.

29 ottobre 1935

Definire « Inizio dell'anno del teatro di prosa » le rappresentazioni di stasera all'Argentina e all'Odeon di Milano.

26 novembre 1935

Dare rilievo alla 1ª di « Caterina de' Medici » di Rino Alessi.

24 dicembre 1935

Riprendere dall'ultima edizione del « Giornale d'Italia » la notizia sul repertorio di Shaw in Italia.

26 dicembre 1935

La critica degli spettacoli lirici sarà bene sia preceduta dalla cronaca schematica delle accoglienze fatte dal pubblico¹⁶.

Inoltre, è da rilevare come un notevole controllo fosse esercitato sulla stampa tecnica teatrale, che fino ad allora — data anche la relativa diffusione — aveva goduto di una certa indipendenza. Dopo l'opera di disciplinamento e fascistizzazione a cui era stato sottoposto il giornalismo politico, si era voluto porre ordine anche nel panorama delle pubblicazioni specializzate, in particolare dopo che Bottai aveva osservato come proprio il campo dello spettacolo, con la sua tipica combinazione di arte e mestiere, costituisse un fertile terreno per faccendieri e improvvisatori¹⁷. L'azione intrapresa non tese a un riordinamento ispirato esclusivamente a criteri di competenza e professionalità, bensì, seguendo un criterio ormai consueto, a un controllo di tipo politico. Così, nel 1934, avuto sentore del progetto di fondazione di una nuova rivista artistica, il ministero si affrettò a richiedere al locale prefetto « ogni informazione sugli scopi del periodico e sui finanziatori di esso », per concludere in termini negativi (« tale iniziativa non è gradita ») e soprattutto contrari al riconoscimento del direttore responsabile — da identificare, con tutta probabilità, in Walter Toscanini¹⁸.

L'attività del ministero fu facilitata dal processo di normalizzazione che investiva l'editoria teatrale italiana, processo che aveva determinato la scomparsa di numerose testate sorte nell'effervescente clima degli anni '20 o, in alcuni casi, il loro raggruppamento per resistere alla selezione in atto. È esemplare in tale senso la vicenda del mensile « Scenario », edito a Milano dal 1932 al 1943 e diretto fino al 1935 da Silvio D'Amico e quindi dallo stesso ispettore del teatro, Nicola De Piro. Divenuto forse la voce più autorevole del settore, grazie anche alla collaborazione di quasi tutti i principali esponenti del mondo dello spettacolo, « Scenario » — che si presentava come un'agile rivista assai curata in tutte le sue rubriche, gli articoli culturali e i commenti che affiancavano il testo di una *pièce* — nel 1934 finì per inglobare lo « Spetta-

¹⁶ ACS, Agenzia Stefani (Manlio Morgagni), b. 69, f. IX, sf. 2; altre note in MCP, b. 158, f. 34.

¹⁷ *La stampa teatrale*, in « L'Argante », Roma, giugno 1932.

¹⁸ ASM, PM, GP, b. 1110, f. « Toscanini Arturo », Ciano a prefetto di Milano, n. 559 del 23 settembre 1934; anche ivi, b. 1112, f. « Il Plettro - periodico musicale ».

colo italiano » e l'anno successivo per fondersi con il prestigioso periodico « Comoedia ».

Sotto gli auspici di un ente come la SIAE, in particolare espressione dell'Istituto Italiano del Dramma — creato da Emilio Bodrero al fine di valorizzare il patrimonio culturale della società e gestirne la ricca biblioteca romana — sorse poi nel gennaio 1937 la « Rivista italiana del dramma », che lo stesso Bodrero presentò osservando come mancasse « in Italia una rivista seria, solida, critica e scientifica, su la storia e la vita del nostro teatro di prosa. (...) Vi sono in Italia molti lettori cui non fa paura un saggio erudito le cui pagine gravino su un bugnato piú o meno spazioso di note: a costoro piú specialmente questa rivista è dedicata »¹⁹. E grazie all'opera di Luigi Russo, Mario Apollonio, Ermanno Contini, Silvio D'Amico e Achille Fiocco, il periodico — che nel 1942 mutò titolo, assumendo quello di « Rivista italiana del teatro » — costituí realmente una voce qualificata nel settore.

Significativo fu anche il rinnovato interesse per il campo teatrale mostrato dagli ambienti cattolici, che promossero, fra gli altri, il fiorentino « Proscenio », diretto da Carlo Trabucco, e nel 1935, « Theatrica » di Giuseppe Polvara — che si proponeva di opporsi al « processo di dissoluzione morale e spirituale » delle scene italiane, con lo scopo dichiarato di superare il ristretto ambito filodrammatico in cui si muoveva buona parte della stampa cattolica teatrale, per porsi come una rivista di studio e approfondimento atta ad avvicinare le problematiche del teatro di alta cultura²⁰.

Non mancarono ovviamente interessanti iniziative non legate a enti o consolidate organizzazioni, come il vivace settimanale romano « Film », assai attento anche al mondo teatrale, o pubblicazioni come « Nuova Ribalta », « Filodrammatica », il « Giovedì », lo « Spettacolo », e altre ancora. Ma esse furono, anche solo dal punto di vista quantitativo, assai

¹⁹ E. Bodrero, *Presentazione*, in « Rivista italiana del dramma », 15 gennaio 1937.

²⁰ La citazione è tratta da G. Polvara, *Il nostro programma*, in « Theatrica », gennaio 1935. Per le difficoltà incontrate in ambito cattolico dal programma di divulgazione culturale, al di fuori dell'attività di circoli e oratori (e per le ricorrenti proposte di una maggiore rispondenza della rivista alle concrete esigenze dei teatrini cattolici, avanzate da molti lettori e sacerdoti, per i quali il periodico si sarebbe collocato « troppo in alto »), cfr. *Theatrica ed i Teatri d'Oratorio*, ivi, ottobre 1936. Sui problemi e l'organizzazione generale del teatro cattolico, cfr. S. Pivato, op. cit., *passim*.

inferiori a quelle apparse nel precedente decennio: è significativo notare come la stampa specialistica abbia registrato i sintomi della crisi corrente con particolare sensibilità. Ciò è imputabile a svariati fattori, in primo luogo, al mutato clima spirituale, certo piú incline a un conformistico « rientro nei ranghi » che a entusiastiche sperimentazioni culturali e artistiche. Secondariamente, incise in senso negativo la politica perseguita dal regime, sia per l'azione repressiva e preventiva di controllo sull'intera vita teatrale, sia per le restrizioni imposte alla stampa che appiattirono e uniformarono i prodotti giornalistici. Infine, un ruolo decisivo svolsero le motivazioni economiche conseguenti al progressivo distacco e disinteressamento del pubblico dei lettori, per i motivi succitati, oltre che per la generale crisi del teatro.

Nel complesso si assistette a una razionalizzazione del settore — perfettamente consona alle direttive del fascismo — che portò a un numero ben definito di riviste, generalmente contraddistinte da un tono culturale piú elevato, seppure a volte un po' accademico. Mentre, forse, proprio l'appassionata e quasi fanatica partecipazione ai fatti della scena, percepibile in molte riviste « minori » degli anni '20, era stata una componente necessaria al fiorire della vita teatrale.

Il disciplinamento delle compagnie: le sovvenzioni.

Fulcro dell'attività dell'Ispettorato del teatro fu, sin dall'inizio, l'accurata organizzazione della vita delle formazioni artistiche, predisposta in ogni minuto particolare. Le compagnie erano tenute a richiedere, come già negli anni precedenti, un nulla osta per la loro costituzione alla Federazione industriali dello spettacolo, in accordo con le direttive ministeriali. Entro giugno dovevano presentare un dettagliato progetto per la stagione successiva, precisando elenco artistico, paghe e repertorio. L'Ispettorato si riservava di modificare tali elementi, effettuando passaggi di attori per rendere piú omogenee le formazioni e adeguando le paghe degli artisti a quello che era ritenuto un parametro realistico. Si ribadiva, poi, l'invito a rappresentare il maggior numero di opere nuove nazionali, curando particolarmente l'allestimento di almeno due lavori, affidati alla regia di giovani direttori italiani. Parimenti, ci si preoccupava di « segnalare » un elenco di tecnici scenografi distintisi in mostre o concorsi durante l'anno, fornendo nel contempo consigli per i dettagli tecnici.

Talvolta venivano promosse compagnie direttamente dall'Ispetto-

rato, anche nel periodo estivo, per alleviare il problema della disoccupazione — che nel 1935, per la Stefani, in tutto il campo dello spettacolo era pari a 13.749 unità; l'anno successivo, in un rapporto al Gran Consiglio, si parlava però di 19.779 addetti²¹. Né era trascurato, in accordo con le competenti organizzazioni, l'aspetto sindacale, con particolare riguardo alla stipulazione dei contratti collettivi di lavoro. È da notare a tale proposito che si ottenne un discreto aumento — dopo le riduzioni degli anni precedenti — nelle retribuzioni dei lavoratori: nel 1936 ci si accordò per elevare i minimi dell'8 % e l'anno successivo per un incremento generale del 10-12 %²². Pure accolta molto positivamente nel mondo teatrale fu la notizia di nuove consistenti facilitazioni tariffarie ottenute per i viaggi effettuati dalle compagnie²³.

Alle dirette dipendenze dell'Ispettorato era passata anche l'UNAT, costituita sotto gli auspici della Federazione industriali, alla quale si sarebbe presto affiancato per la lirica il CLI. L'UNAT si occupava, come detto, dei rapporti tra esercenti di teatri e capocomici, fissando in pratica il calendario artistico per ogni compagnia. Tracciando un bilancio dell'attività dell'anno 1935, il suo direttore Remigio Paone, ricordava con soddisfazione che erano stati stipulati tramite l'UNAT 2.344 contratti e allestiti 4.500 spettacoli; nel solo campo della prosa erano stati effettuati più di 4.000 giorni lavorativi: di essi però 1.699 nelle sole Milano e Roma, 1.226 in altre grandi città e appena 1.406 in provincia²⁴.

Del collocamento di opere presso compagnie e imprese teatrali si occupava l'EIST, costituito con il repertorio precedentemente di proprietà della « Sitedrama » della Suvini Zerboni. La principale attività dell'ente, presieduto nel 1939 da Liverani, era però quella dei rapporti con l'estero: nel 1938 aveva concluso 28 contratti per traduzioni e rappresentazioni di opere italiane all'estero; nel 1939 ne sottoscrisse 49 — con Germania, Spagna, Romania, Polonia, Protettorato di Boemia e di Mo-

²¹ ACS, Agenzia Stefani (Manlio Morgagni), b. 69, f. IX, sf. 2, comunicato Stefani n. 10 del 15 ottobre 1935; ACS, SPD, CR (1922-43), b. 31, f. « Gran Consiglio », 1933, sf. 11, appunto sulla disoccupazione nell'ottobre 1935. Il nulla osta per l'esercizio teatrale verrà ufficializzato con D.C.G. 14 febbraio 1938, n. 153.

²² *Atti della Federazione N.F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenari », giugno 1936, febbraio 1937, giugno 1937.

²³ *Per i viaggi delle compagnie teatrali*, in PDI, 9 ottobre 1935.

²⁴ *L'U.N.A.T. nel suo primo anno di vita*, ivi, 25 novembre 1935; l. r., *La settimana teatrale*, ivi, 15 maggio 1935.

ravia (!) e vari paesi dell'America meridionale. E contemporaneamente le importazioni erano scese da 30 a 16²⁵.

In tal modo a buon diritto si può affermare che l'Ispettorato intervenisse in ogni minimo dettaglio della vita delle compagnie. Esse non potevano che adattarsi alle superiori volontà, soprattutto a causa della delicata questione delle sovvenzioni. Senza sussidi non erano in grado di sopravvivere neppure le grandi formazioni primarie, che pure erano notevolmente diminuite rispetto agli anni precedenti: per la prosa esse furono 22 nella stagione 1934-35, 23 nel 1935-36, 21 nel 1936-37 e 23 nel 1937-38²⁶. Come ricorda Silvio D'Amico

in cambio della sicurezza economica offerta alle compagnie, si spense ogni loro libertà, anche la più ragionevole. Si pretese di metter bocca non solo nella loro composizione, nelle loro paghe, nel loro repertorio, nel loro « giro », nei loro prezzi, ma addirittura nella scelta di questo o quel costume, scena, luce, attrezzo ...²⁷.

I fondi utilizzati per le sovvenzioni provenivano, come da decreto costitutivo, dalle quote corrispondenti al 6,17 % sugli introiti del canone di radioaudizione. Lo stesso provvedimento, all'articolo 7, aveva stabilito che il sottosegretario dovesse udire per le erogazioni il parere di una commissione composta da un rappresentante del PNF, uno della Corporazione dello Spettacolo, un funzionario del ministero dell'Interno e uno di quello delle Corporazioni, il presidente della SIAE, un rappresentante dei professionisti e artisti, uno degli industriali dello spettacolo e uno dei corrispondenti sindacati dei lavoratori²⁸.

Ben presto fu avvertita la necessità di codificare e disciplinare in modo unitario l'argomento, emanando il R.D.L. 3 febbraio 1936, n. 720 sulla concessione delle sovvenzioni a stagioni liriche e compagnie drammatiche. Esso stabiliva l'esclusione dai sussidi delle rappresentazioni di varietà e avanspettacolo, poiché — come precisava la relazione — non ri-

²⁵ S. E. Alfieri *elogia l'attività dell'Ente per gli Scambi teatrali*, ivi, 30 luglio 1939; AP, *Camera*, Legislatura XXIX, Sessione 1934-37, *Documenti*, relazione Amicucci sullo stato di previsione dell'esercizio finanziario 1937-38 per la Stampa e Propaganda.

²⁶ c. s. (C. Salvini), *L'inizio dell'anno teatrale*, in PDI, 30 ottobre 1937; *Atti Ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », ottobre 1937.

²⁷ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 36.

²⁸ Cfr. R.D.L. 1° aprile 1935, n. 327, art. 4 e art. 7.

vestivano « carattere artistico ma soltanto commerciale »²⁹. Le sovvenzioni dovevano avere carattere integrativo del capitale privato o di enti pubblici; le domande — provviste di numerosi dati — andavano inoltrate ai sindacati. Particolare impegno verso i giovani artisti e la nuova produzione era richiesto ai teatri lirici; inoltre, il ministero poteva proporre tutte le modifiche desiderate alle rappresentazioni, controllandone la preparazione e l'andamento.

Nelle linee fondamentali queste rimasero le disposizioni di base. Un successivo provvedimento (R.D.L. 18 gennaio 1937, n. 209) chiarì, per le contestazioni sorte, che le sovvenzioni dovessero intervenire a integrazione di capitali pubblici o privati — e ciò per evitare che ci si basasse soltanto su fondi statali. E poco dopo un secondo decreto (R. D. L. 16 giugno 1938, n. 1547) snellì notevolmente la complicata procedura riguardo alle domande, in modo da permettere una più sollecita e tempestiva erogazione dei sussidi³⁰.

L'elemento sul quale si insisteva maggiormente era l'ampiezza del repertorio italiano; fu emanata, infatti, una disposizione che stabiliva che metà dei lavori rappresentati dovesse essere posteriore al 1900 e un quarto del totale appartenere al periodo fascista³¹. Tale continua pressione non mancò di dare risultati, senza che si dovesse ricorrere a contingentamenti, come affermò Alfieri alla Camera nel 1937:

La valorizzazione della produzione nazionale si è ottenuta senza alcun boicottaggio al teatro straniero, ma attraverso un'opera di persuasione e convincimento presso le compagnie drammatiche e mediante la collaborazione delle organizzazioni sindacali³².

Recentemente sono stati rinvenuti i fascicoli relativi alle sovvenzioni elargite dal Minculpop nel decennio dal 1933 al 1943 ed è stato pubblicato l'elenco dei beneficiari³³. In testa appare Pietro Mascagni (1.290.000 lire), rappresentante principe del genere operistico, accade-

²⁹ ACS, PCM (1936-37), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 1, relazione al R.D.L. 3 febbraio 1936, n. 720.

³⁰ Ivi, n. 19, relazione al R.D.L. 18 gennaio 1937, n. 209; ivi, (1938-39), n. 1, relazione al R.D.L. 16 giugno 1938, n. 1547.

³¹ ACS, MCP, b. 29, f. 426, sf. « Teatro », appunto del 5 maggio 1943.

³² Ivi, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto alla Camera dei Deputati », discorso del 1937.

³³ I nomi citati e gli importi relativi sono pubblicati in R. Cantore, *Sul borderò del duce*, in « Panorama », 22 febbraio 1987.

mico d'Italia, una delle personalità culturali piú rappresentative allineate con il regime. Piú sorprendente risulta forse il cospicuo finanziamento ottenuto da Maria Melato, che con 609.000 lire si colloca al terzo posto quanto a sussidi percepiti, dietro al compositore livornese e al giornalista parigino François Le Grix. La Melato riscosse, infatti, a piú riprese — come risulta anche dalla documentazione custodita nel fondo della Segreteria Particolare del Duce — svariate somme per la sua attività artistica: ad esempio, nel 1935 10.000 lire, nel 1936 27.000, nel 1937 40.000; nella stagione 1938-39 85.000 lire per la sua compagnia e 150.000 per una *tournee* effettuata in Sud America; nella stagione 1939-40 15.000 lire per una formazione estiva e nel 1941 oltre 144.000³⁴.

Consistenti somme riscossero pure le sorelle Gramatica, Irma (72.000) ed Emma (279.000)³⁵, ma non mancarono finanziamenti per altri artisti, come Alfredo De Sanctis (110.000 lire), Tatjana Pavlova (36.000), Anna Fougez (35.000), Teresa Franchini (32.500), Gualtiero Tumiatei (30.000), Paola Borboni (15.000), Evi Maltagliati (10.163), Andreina Pagnani (5.000), Ermete Zacconi (5.000).

Numerosi furono anche i commediografi sovvenzionati: fra di loro spicca la contraddittoria figura di Sem Benelli che, nonostante i suoi non sempre facili rapporti con il regime, ricevette ben 210.500 lire. Accanto a lui, Rosso di San Secondo (157.300), Luigi Antonelli (143.500), e quindi un elenco di nomi assai conosciuti, dal figlio di Pirandello, Stefano (60.000), a Luigi Chiarelli (41.000), da Vincenzo Tieri (31.240) al tragediografo Federico Valerio Ratti (28.000); dall'accademico Lucio D'Ambra (25.000) a Giuseppe Luongo (25.000), per finire con Rino Alessi (20.000), Guido Cantini (15.000), Alberto Colantuoni (15.000), Alessandro De Stefani (15.000), Achille Campanile (6.000) e Cesare

³⁴ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.701, « Maria Melato », soprattutto appunto della SPD del maggio 1940 e lettera di C. Luciano a O. Sebastiani — che aveva caldeggiato le assegnazioni — in data 30 maggio 1941. Dalla stessa documentazione risultano altre sovvenzioni erogate dalla SPD nel 1934 e nel 1935 (50.000), nel 1929 dal Gab. Esteri (50.000), nel 1931 dal Gab. Interni (25.000).

³⁵ Ivi, f. 509.627, « Emma Gramatica ». Nel fascicolo, oltre alla personale autorizzazione di Mussolini alla rappresentazione dei *Pazzi* di Bracco, vi è materiale relativo alla sovvenzione di 100.000 lire per le spese di impianto della compagnia percepite nel novembre 1941; di 5.000 del maggio 1933, e altre ancora. Cfr. anche il fascicolo intestato a « Gandusio », dove si parla di un'ulteriore assegnazione di 35.000 lire su fondi discrezionali.

Giulio Viola (4.248). Assai fitto sarebbe poi un elenco degli scrittori occasionalmente impegnati con lavori teatrali: per citarne solo alcuni, si pensi a Massimo Bontempelli (20.000), Filippo Tommaso Marinetti (50.000), Vitaliano Brancati (7.000), Ernesto Murolo (12.000) e molti altri. Fra i giornalisti primeggiano i critici teatrali del « Popolo d'Italia »: per la prosa Gino Rocca — pure commediografo di successo — con 100.000 lire, e per il campo lirico e musicale Alceo Toni, con 144.000 lire; ma appaiono anche Mario Corsi (63.000), Federico Zardi (53.000) e Giorgio Prosperi (5.300). Infine fra i registi e gli impresari di teatro notiamo Remigio Paone (50.000), Anton Giulio Bragaglia (46.000), Enrico Prampolini (14.000), Enrico Fulchignoni (12.000), Giorgio Venturini (6.000), Gallieno Sinimberghi (4.700), Guido Salvini (3.000), oltre al compositore Alfredo Casella (40.000) e alla ballerina Jia Ruskaja (26.000).

La riproduzione di tale elenco non esaurisce, tuttavia, il discorso delle sovvenzioni elargite, rischiando anzi di risultare per certi versi fuorviante: il teatro ebbe molto di piú.

L'Ispettorato godeva di discrete possibilità finanziarie — nello stato di previsione ministeriale per l'esercizio 1937-38 la spesa ordinaria era valutata in 5.650.000 lire, contro 5.150.000 dell'anno precedente: la divisione teatro risultava cosí seconda solo a quella del turismo (19.600.000), ma ampiamente piú sovvenzionata rispetto a propaganda (3.500.000), cinematografo (2.100.000), e stampa (780.000)³⁶. Nel periodo 1° luglio 1937-31 maggio 1938, si poterono cosí erogare, ad esempio, somme per ben due milioni di lire a titolo di anticipazione sull'importo delle sovvenzioni. Esse erano considerate come concorso alle spese di allestimento degli spettacoli; ma non mancavano premi per regie e messinscena di particolare pregio. Esisteva anzi un « nulla osta speciale » rilasciato a formazioni dalle caratteristiche superiori, che comportava notevoli vantaggi materiali: nel 1935-36 esso fu concesso alle compagnie Besozzi, Galli, Falconi, Gandusio, « Gialli », Melato, Palmer, Ricci, Ruggeri e Tofano³⁷. Va considerato poi come buona parte dei

³⁶ AP, *Camera*, Legislatura XXIX, I Sessione, *Discussioni*, relazione Alfieri nella tornata del 18 maggio 1936; relazione Marchi nella tornata dell'8 maggio 1936; relazione Alfieri nella tornata del 18 maggio 1937; relazione Pierantoni nella tornata del 18 marzo 1938.

³⁷ *Le nuove Compagnie per l'anno comico 1935-1936*, in PDI, 2 luglio 1935; *L'Ispettorato del Teatro*, in « Scenario », giugno 1935. È da notare come in merito all'entità delle sovvenzioni — che potevano talora assumere la forma di un

finanziamenti fosse destinata agli enti statali e parastatali creati via via dal regime, a mostre e iniziative specifiche e a organismi pubblici di varia natura — basti pensare alle sovvenzioni milionarie elargite regolarmente ai grandi teatri lirici³⁸.

Quanto puntualizzato non elude, tuttavia, l'interrogativo sull'assenza nella lista divulgata di alcuni fra i piú celebrati attori del tempo, o di autori che svolsero un'azione di rilievo a favore del regime — come, ad esempio, Forzano. Tale fatto potrebbe essere spiegato — anche senza voler supporre un'eventuale incompletezza dell'elencazione — considerando come taluni finanziamenti siano stati erogati indirettamente, e cioè a enti, società o comitati — sempre piú frequente, ad esempio, era la costituzione di compagnie in forma di società anonime — e non compaiano quindi con il nome della singola personalità; oppure che siano stati contabilizzati sotto un'imputazione diversa dalle sovvenzioni. Infine — caso piú importante — è da rilevare come somme consistenti fossero erogate con continuità dal regime attraverso altri organi. Nonostante la ricostruzione di tali elargizioni presenti ovviamente molteplici difficoltà, non mancano precisi riscontri. Un ruolo di primo piano assunse ad esempio l'attività di beneficenza svolta dalla Segreteria Particolare del Duce. Come è stato notato, con il consolidarsi in misura sempre maggiore del mito di Mussolini, aumentava il numero di coloro che si rivolgevano a lui per i motivi piú vari, e in particolare per richieste finanziarie. Dopo l'assunzione di notizie intorno ai richiedenti, veniva in genere loro corrisposta una certa somma — erogata spesso tramite i prefetti — che voleva essere la prova piú concreta del tangibile interessamento del « duce » nei confronti di tutti i cittadini. Molti furono anche gli artisti di teatro che ottennero sussidi per tale via, talvolta per cifre limitate (250-300 lire), ma a volte anche ripetutamente per somme piú

finanziamento anticipato non gravato da interessi — tutte le fonti del tempo, di parte ministeriale e non, siano sostanzialmente concordi nel ritenerle cospicue e distribuite con larghezza.

³⁸ A titolo di esempio, si pensi che la Scala di Milano ebbe in aggiunta ai sussidi del comune, della provincia, ecc., un contributo straordinario dallo stato di un milione a stagione a partire dal 1932-33, che si aggiungeva ai proventi, pure statali, del 2, del 5 e 10%, valutabili in circa 2.000.000-2.500.000 annui. Cfr. Teatro alla Scala - Ente autonomo, *Bilancio dell'esercizio 1940-41*, cit., tavola « Confronti introiti e profitti delle stagioni liriche dalla costituzione dell'ente autonomo », fuori numerazione.

alte (3.000 lire)³⁹. Mussolini non mancò di finanziare anche molti artisti in piena attività o di sostenere generosamente iniziative considerate meritevoli, come il dramma allegorico sul fascismo *Simma* di Francesco Pastonchi, per il quale stabilì di assegnare un contributo personale di 200.000 lire, destinate alla società incaricata della recita del dramma⁴⁰.

Inoltre, accanto a premi e concorsi indetti da svariati enti pubblici, limitati sussidi (in genere intorno alle 500 lire) furono concessi soprattutto ad artisti bisognosi o disoccupati dal ministero dell'Educazione Nazionale, previa indagine sulla condotta morale e politica, l'iscrizione al PNF e al sindacato, le effettive condizioni economiche e i trascorsi artistici⁴¹.

Con tutto ciò, va sottolineato come permanessero rilevanti disparità nel trattamento economico, a riprova del fatto che l'atteggiamento verso il regime e l'esistenza delle giuste « aderenze » — secondo un costume non nato con il fascismo e non morto con esso — si rivelassero mezzi assai efficaci. Inoltre, seppure nella pratica i criteri di assegnazione seguiti fin dal decennio precedente mantenessero un peso considerevole, almeno a livello teorico e programmatico non mancò un tentativo di fondare la politica delle sovvenzioni su basi diverse.

Se il teatro — come si ripeteva da anni — era davvero chiamato a divenire parte integrante della vita nazionale, fornendo un suo specifico apporto allo sviluppo del paese, allora anche i finanziamenti non potevano essere più intesi come elargizione paternalistica, e nemmeno solo come immediata arma politica per ricompensare gli allineati e legare al regime gli indifferenti, bensì come il naturale riscontro a una precisa funzione politica e sociale. In tal senso deve essere interpretato l'orientamento dell'Ispettorato verso una sovvenzione allargata a quasi tutti i principali soggetti teatrali, nel quadro di una più incisiva condotta artistica inaugurata dal ministero della Cultura Popolare. È indicativo il commento dello stesso ispettore, Nicola De Pirro, in occasione dell'inaugurazione dell'anno teatrale organizzata dal ministero:

³⁹ Sull'attività e la funzione svolta dalla SPD cfr. R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. II, pp. 225 ss.; numerosi casi in ASM, PM, GP, b. 1110, « Artisti A-Z ».

⁴⁰ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.498, « Pastonchi Francesco », appunto della SPD al Min. Stampa e Propaganda, n. 109.530. Per altri esempi cfr. f. 131.361; « Sainati Alfredo » (definito da Mussolini « il primo assassino d'Italia » - ricevette 15.000 lire nel 1932); f. 14.926, « Zacconi »; cfr. inoltre le note 34 e 35.

⁴¹ Cfr. ACS, MPI (1934), dir. gen. AA. BB. AA., 3° div., b. 165; ivi (1935), b. 166; ma la maggioranza delle pratiche riguarda pittori, scultori e artisti diversi.

La importante conquista moderna, tutta nostra e attuale è proprio questa: di aver trasposto le onoranze ai nostri attori piú meritevoli dal piano del privilegio o della concessione, a un piano — per cosí dire — di diritto naturale (...).

Non è piú il principe che chiama a sé. È lo Stato che va in mezzo agli attori, da pari a pari, in persona di un Ministro; che non parla piú in nome proprio ma in nome della cultura nazionale. (...)

È insomma il riconoscimento della partecipazione dell'attore alla vita dello Stato, politicamente eticamente culturalmente intesa nel suo senso piú alto. È il suo inquadramento tra le energie fattive e glorificatrici dello spirito nazionale.

Questo vogliono dire precisamente le cerimonie inaugurali dell'anno scorso e di quest'anno. Importava fissarlo in modo chiaro e definitivo, anche perché tutti coloro che militano nel campo dell'Arte si sentano compresi di questa nuova grande responsabilità che viene loro dalla nuova concezione fascista del merito e del premio ⁴².

In tal modo si sarebbe dovuto restaurare quello stretto e immediato legame tra artista e comunità che l'evoluzione storica aveva in qualche modo allentato, arrestando il processo di straniamento dell'arte dalla vita quotidiana. L'ovvia conseguenza della restituzione all'artista di un ruolo politicamente attivo e della trasformazione del teatro in una sorta di istituzione statale sarebbe stata — era sottinteso — la creazione di un docile strumento propagandistico a servizio del fascismo. Altrettanto ovvio era, però, che le sole intenzioni, disgiunte dai fatti, potevano incidere ben poco sulla realtà storica; e, del resto, senza stravolgere le basi culturali, sociali ed economiche del paese neppure il piú totalitario dei regimi avrebbe potuto modificare una situazione creatasi a seguito di un processo secolare.

La campagna antiborghese.

A partire dal 1936-37 si verificò quella che molti storici definiscono una vera e propria svolta totalitaria. Le cause che la determinarono furono molteplici; fra esse particolare rilievo ebbe la constatazione del fatto che, ancora in epoca « imperiale », la fascistizzazione di strutture e istituzioni della società italiana non fosse accompagnata da un adeguato mutamento nella mentalità e nella cultura correnti. Di qui la pressante urgenza di realizzare un'effettiva educazione politica dei cittadini, mediante una mobilitazione permanente e un'autentica « rivoluzione culturale » che incidesse a fondo nella realtà del paese.

⁴² N. De Pirro, *Attori all'ordine del giorno*, in « Scenario », novembre 1939.

Alla base della campagna intrapresa vi era l'analisi secondo cui l'opposizione principale al cambiamento sarebbe provenuta dalla classe piccolo-borghese, raffigurata come priva di spiritualità propria, superficiale, legata alle sole apparenze, imitante lo stile di vita dei ceti superiori senza averne i mezzi economici e culturali. Con il suo gretto individualismo, essa avrebbe avversato ogni novità ideologica e ogni trasformazione politica, configurandosi come la forza piú conservatrice della società, non solo rispetto alle classi lavoratrici, ma anche all'alta borghesia che, sia pur indirettamente e a fini di potere, aveva almeno promosso lo sviluppo tecnico-scientifico. La soluzione fascista al problema risiedeva in un'azione diretta a « sborghesizzare » tale genere di individui, spezzando il loro ristretto ambito abitudinario e incanalandoli, anche forzatamente, verso un'attiva partecipazione alla vita sociale, per conseguire l'obiettivo di una comunità totalmente integrata spiritualmente e politicamente ⁴³.

Lo stesso Mussolini, dopo aver stigmatizzato il filisteismo borghese, indicò una serie di iniziative, volte a mutare la situazione, che dovevano affiancarsi all'azione svolta dalle organizzazioni del partito e del Dopolavoro per incrementare la vita sportiva e comunitaria, nel segno di una sempre maggiore politicizzazione delle masse. Si sarebbe iniziato con l'introduzione del passo romano, che doveva costituire una dimostrazione di volontà e di forza, per passare alle battaglie intorno al problema razziale e a quelle per l'« integrazione linguistica » della nazione, con l'abbandono di ogni forma di esterofilia e di regionalismo.

Per la realizzazione di simili direttive culturali tutto l'apparato propagandistico del regime fu mobilitato in uno sforzo notevole. Né era pensabile che il settore teatrale potesse sottrarsi a tale impegno: sotto la guida di Dino Alfieri, che fin dal giugno 1936 aveva sostituito Ciano, il campo dello spettacolo si allineò completamente alle superiori disposizioni. Tanto piú che la sezione teatro aveva assunto un'importanza maggiore, essendo stata elevata — con R. D. 24 settembre 1936, n. 1834 — a direzione generale e avendo quindi assunto il controllo su vari Enti autonomi (S. Carlo di Napoli, Vittorio Emanuele II di Firenze, Scala di Milano, Arena di Verona), sull'INDA, sulla SIAE, sull'Estate livornese e la Primavera siciliana ⁴⁴.

⁴³ Cfr. *Bonifica spirituale della borghesia*, in « Critica fascista », 1° gennaio 1935; R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. II, pp. 85 ss. e 100 ss.

⁴⁴ ACS, PCM (1936-37), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 12; cfr. anche per la nomina di De Pirro a direttore generale, ivi, n. 26.

Proveniente dalle file del nazionalismo, burocrate coscienzioso, ricordato dai collaboratori come affabile ed elegante seppure un poco superficiale, Alfieri si era subito preoccupato di potenziare i servizi e di allargare il campo d'azione del suo ministero. Sotto i suoi auspici fu anche mutata la denominazione in Cultura Popolare, con R. D. 27 maggio 1937, n. 752. In tal modo — a parte i vantaggi pratici di evitare un termine, propaganda, giudicato spesso negativamente — si intendevano sottolineare i nuovi compiti assunti, a cominciare da quello dell'elevazione culturale delle masse risvegliate dalla rivoluzione fascista.

Benché non fosse particolarmente versato per i problemi teatrali (nonostante avesse ricoperto l'incarico di presidente della SIAE), Alfieri fissò minuziosamente e con una certa rigidità le norme da seguire nel settore — e non sembri arbitraria una simile attribuzione della linea di condotta generale, poiché, a causa della struttura rigidamente gerarchica, tutte le principali decisioni erano prese dal ministro in persona.

Il problema piú grave da affrontare per adeguarsi alle nuove direttive era certamente quello del repertorio dialettale. Un atteggiamento ostile alle produzioni regionalistiche, pur privo dell'intensità raggiunta verso il 1937-38, era in realtà iniziato fin dai primi anni '30. Si era già allora sottolineato che il problema linguistico non rappresentava che un aspetto dell'incompletezza dell'unità spirituale del paese e che sanare tale incompletezza era compito storico del fascismo — come aveva scritto sul « Popolo d' Italia » Luigi Freddi:

In Italia vi sarà perpetuamente crisi morale e politica sino a quando i due grandi termini antitetici della vita nazionale italiana, settentrione e mezzogiorno, non troveranno un centro di identificazione. Ebbene: il centro di unificazione ora c'è, grande e glorioso: Roma. La possibilità di identificazione anche, risoluta e possente: il Fascismo.

Nel nome di Roma e del Fascismo gli italiani scordino il campanile e il dialetto per riconoscersi e amarsi soltanto nella Patria: l'Italia, e nella lingua: quella di Dante ⁴⁵.

Coerentemente con tale prospettiva l'Ufficio stampa aveva emanato precise direttive per evitare il ripetersi di concorsi, congressi, manifestazioni dialettali che si svolgevano sotto gli auspici delle autorità fasciste, a tutti i livelli ⁴⁶. Significative le seguenti istruzioni di Polverelli, la prima del 1931 ai giornali, la seconda dell'anno successivo ai prefetti:

⁴⁵ L. Freddi, *Dei dialetti*, in PDI, 14 agosto 1929.

⁴⁶ Assai numerose erano infatti le iniziative culturali a sfondo dialettale inco-

Non pubblicare articoli, poesie, o titoli in dialetto. L'incoraggiamento alla letteratura dialettale è in contrasto con le direttive spirituali e politiche del Regime, rigidamente unitarie. Il regionalismo, e i dialetti che ne costituiscono la principale espressione, sono residui dei secoli di divisione e di servitù della vecchia Italia.

V.E. ricordi alle direzioni dei giornali et periodici fascisti locali che Fascismo est intransigentemente unitario stop Pertanto eventuali articoli favorevoli ai dialetti alle concezioni regionali provinciali aut campanilistiche alle divisioni et ai particolarismi della vecchia Italia saranno immediatamente sequestrati⁴⁷.

Con le nuove piú rigide norme si rendeva auspicabile un atteggiamento piú intransigente, benché fossero molte le voci che si levavano, anche in campo fascista, contro una simile politica, sia perché la letteratura dialettale era da considerare un patrimonio culturale acquisito, sia perché poteva divenire un efficace mezzo di elevazione delle masse contadine meno colte e quindi fornire un supporto alla politica rurale messa in atto dal regime⁴⁸.

Proibire il repertorio dialettale era assolutamente impensabile a causa della sua diffusione — nel 1936, ad esempio, con 10.328.841 lire di incasso costituiva oltre l'undici per cento dell'attività teatrale nel suo complesso⁴⁹. Ci si limitò, quindi, all'esclusione dalle sovvenzioni. Ma presto si dovette constatare come una simile discriminazione fosse ingiusta nei confronti di alcuni importanti artisti, e si introdussero delle distinzioni, per cui alcune compagnie non dovevano affatto essere considerate dialettali. Tipico, ad esempio, quanto affermato in una relazione parlamentare per chiarire la formazione, da parte dello stesso ministero, di una compagnia dialettale veneziana:

Poiché fra gli autori italiani ingiustamente dimenticati e che il Ministero ha voluto fossero riportati alla ribalta, vi era anche Carlo Goldoni, è stata particolar-

raggiate ufficialmente: cfr. ad esempio *Il primo Congresso dei dialetti d'Italia*, ivi, 4 marzo 1925; *L'accademia di poesia meneghina all'Università Popolare*, ivi, 19 marzo 1929 — dove, in occasione delle premiazioni, il podestà De Capitani d'Arzago tenne un discorso laudativo del duce e del regime in vernacolo milanese, e Bottai affermò che solo il fascismo aveva saputo incoraggiare e valorizzare degnamente le realtà regionali in tutti i loro aspetti.

⁴⁷ ACS, MCP, b. 155, f. «Varie», direttive di Polverelli ai giornali, 1931; ivi, b. 38, f. 113, «Dialetti (tendenze regionalistiche)», telegramma Polverelli ai prefetti, n. 21928 del 1° agosto 1932.

⁴⁸ Ivi, b. 127, f. 2, sf. «Ritiro dalla circolazione dei libri di letteratura dialettale», C. Di Marzio a C. Luciano, 17 settembre 1941.

⁴⁹ SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1936, p. 37.

mente sostenuta dal Ministero la Compagnia del Teatro di Venezia, che non può però considerarsi un complesso dialettale, soprattutto per la qualità del suo repertorio, che va dalle opere immortali di Goldoni a quelle di Giacinto Gallina⁵⁰.

Una simile contraddittoria politica finì per provocare vivo malcontento, anche perché, oltre a negare ogni sussidio a compagnie artisticamente assai rilevanti — sia pure con manifeste eccezioni — le disposizioni ufficiali furono attuate con criteri assai difformi da regione a regione⁵¹. In pratica ci si limitò a esigere un formale ossequio alle norme antidialettali da parte delle compagnie e della stampa, limitando solo parzialmente l'attività artistica⁵².

Assai significativi, in proposito, risultano i dati forniti dalla SIAE, secondo i quali il numero di rappresentazioni e di biglietti venduti negli anni considerati, sia pure con alti e bassi, mostra una generale tendenza alla flessione, tanto che il teatro dialettale subisce la contrazione percentuale piú rilevante rispetto a tutti gli altri generi teatrali, con indici passati, dal 1936 al 1942, da 100 a 49,65 per le rappresentazioni e a 46,54 per i biglietti⁵³. Anche gli incassi, pur mantenendosi elevati a causa di un congruo aumento dei prezzi medi, nel 1942 segnano un indice pari a 96,46 — inferiore quindi a quello dell'anno base 1936 — di contro ad

⁵⁰ AP, *Camera*, Legislatura XXIX, Sessione 1934-37, *Documenti*, relazione Amicucci sullo stato di previsione della spesa del Ministero della Stampa e Propaganda per il 1937-38.

⁵¹ ACS, MCP, b. 38, f. 113, « Dialetti (tendenze regionalistiche) », appunto del 10 agosto 1934. Riguardo alla disparità di trattamento in merito alle sovvenzioni, per cui alle norme dettate si saldavano spesso motivi di altra natura, cfr. ad esempio la perentoria risposta a Viviani: « Nel restituire la lettera indirizzata al Duce del noto artista napoletano Raffaele Viviani, si comunica che nel caso non si può che ribadire il principio piú volte enunciato e sempre osservato, che trattandosi cioè di compagnia tipicamente dialettale, per superiori disposizioni, non vi è possibilità di assegnare alcun contributo ». ACS, SPD, CO (1922-43), f. 520.462, « Viviani Raffaele », MCP a SPD, n. 14668 dell'11 agosto 1941.

⁵² Anche da parte della stampa le direttive non vennero sempre osservate scrupolosamente e continuarono a lungo ad essere pubblicati i titoli delle rappresentazioni in dialetto — anziché nella versione italiana, come disposto. Così, ancora nel 1940 sul giornale diretto dallo stesso ispettore De Pirro poté apparire un articolo postumo di Pirandello, nel quale si indicava la « dialettalità » come principale ricchezza della letteratura italiana e segno distintivo della migliore produzione — legata a uno stile concreto e creativo — di contro ai moduli retorici che avrebbero alternativamente prevalso. Cfr. L. Pirandello, *Dialettalità*, in « Scenario », gennaio 1940.

⁵³ Cfr. Tabelle II e III.

un indice generale del teatro passato nello stesso periodo da 100 a 188,09.

Le statistiche, se da un lato confermano l'entità della crisi — destinata ad assumere proporzioni drammatiche dopo il 1941, quando la depressione investì l'intero mondo dello spettacolo — dall'altro configurano un andamento discendente dell'attività artistica, lento e irregolare, ma costante, privo quindi di brusche fratture in concomitanza con la politica antiregionalistica.

Un simile *trend* negativo, per tali caratteristiche, appare rapportabile, piú che alle campagne demagogiche del regime, al ridimensionamento del dialetto rispetto alla lingua italiana, legato, in buona misura, al processo di modernizzazione della società. Il progresso tecnico ed economico, l'urbanesimo, l'accresciuto tenore di vita e di livello culturale — unitamente a cause di natura politica e sociale — promuovevano, infatti, il superamento degli ambiti locali e delle tradizioni preesistenti per una sorta di omogeneità culturale. In tal modo le stesse spinte all'integrazione nazionale tendevano a limitare l'area espressiva del dialetto, non solo in senso geografico, ma anche sociale — e uno strumento sensibile come il teatro non poteva non registrare puntualmente tale fenomeno.

Migliori risultati conseguí la campagna per l'abolizione del *lei*, ritenuto da Mussolini « servile e straniero e detestato dai grandi italiani, da Leopardi a Cavour »⁵⁴. La direzione generale del teatro stabilí l'utilizzo del *voi* in tutte le opere da Goldoni in avanti, incaricando l'ufficio censura di far rispettare rigorosamente tali norme. Ma molti disapprovarono « correzioni » a testi assai noti: cosí, un certo scalpore provocò una simile operazione nei confronti di un dialogo del Leopardi, *Copernico*, destinato, però, alla radiotrasmissione⁵⁵.

Pure con fermezza si agí per arginare l'esterofilia da cui la borghesia italiana era ritenuta affetta. Si giunse, infatti, all'emanazione del R.D.L. 5 dicembre 1938, n. 2172, che obbligava i proprietari di locali con nomi stranieri a mutare la denominazione entro sei mesi, pena la sospensione della licenza d'esercizio. La relazione che accompagnava il decreto non ignorava il danno che tale cambiamento poteva causare, ma riteneva di dover ugualmente procedere in nome di un « sano principio

⁵⁴ La citazione è tratta da O. O., vol. XXIX, p. 117.

⁵⁵ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 64.

di italianizzazione del costume »⁵⁶. Nello stesso anno il ministero della Cultura Popolare invitava i prefetti a negare l'autorizzazione a tutti gli spettacoli in cui apparissero nomi stranieri, sia che si trattasse di titoli o di pseudonimi d'artisti; e l'anno successivo le compagnie venivano invitate ad assumere conformi denominazioni⁵⁷. Contemporaneamente si irrigidivano i criteri che consentivano l'accesso agli artisti stranieri in Italia: nel 1938 oltre a tutti i requisiti previsti fino ad allora, era necessario specificare anche la religione e la razza⁵⁸.

Assai complessa si delineava proprio la questione della razza. Come è noto, sotto l'aspetto di identificazione nazionale e di esaltazione delle peculiarità culturali e storiche del popolo italiano, una sorta di coscienza razziale era insita nell'ideologia ufficiale del regime. Tuttavia le particolari caratteristiche di acceso antisemitismo che si svilupperanno a partire dal 1938 furono in buona parte mediate dalla Germania.

L'avvicinamento politico dei due paesi — scandito dal congiunto intervento spagnolo, dal Patto Anticomintern e infine, nel maggio 1939, dal Patto d'Acciaio — non mancò di far risentire i suoi effetti anche in campo culturale. Nel settore del teatro gli scambi erano stati intensificati sin dalla fine del 1936 — dopo i fatti relativi all'Etiopia — con *tournées* di compagnie italiane in Germania. Più tardi, nel 1937, con un trionfale giro artistico della Scala — classico « biglietto da visita » del regime — iniziarono rapporti sempre più stretti⁵⁹.

Furono, quindi, siglati accordi culturali, come quello del novembre 1938, che prevedevano scambi di opere drammatiche e liriche, di esecutori, di giovani studenti, nonché mostre teatrali e convegni di critici e studiosi⁶⁰. Contemporaneamente i giornali italiani ospitarono con sempre maggiore frequenza articoli sulla situazione dei teatri, sulla dram-

⁵⁶ ACS, PCM (1938-39), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 20, relazione al R.D.L. 5 dicembre 1938, n. 2172.

⁵⁷ I. r., *La settimana teatrale*, in PDI, 18 agosto 1938 e 15 agosto 1939; *Atti Ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », ottobre 1938.

⁵⁸ Ivi.

⁵⁹ Cfr. ad esempio: I. r., *La settimana teatrale*, in PDI, 17 novembre 1936.

⁶⁰ ACS, MCP, b. 88, f. 13, « Accordo culturale italo-germanico », 23 novembre 1938; cfr. inoltre J. Petersen, *L'accordo culturale fra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e nazionalsocialismo*, a cura di K. D. Bracher e L. Valiani, Bologna 1986, pp. 331 ss.

maturgia e sugli autori piú in vista della nuova Germania, riportando persino i discorsi di Hitler sui problemi artistici ⁶¹.

Con il tempo, anche a seguito del costante contatto con l'ideologia nazista, si pose in modo inderogabile in campo teatrale il problema del razzismo, e in particolare dell'antisemitismo. Negli anni precedenti, sui portavoce ufficiali del regime, erano mancati del tutto accenni in tale senso: nel 1929, ad esempio, caldissimi elogi erano stati tributati sul « Popolo d'Italia » alla compagnia del Teatro d'Arte ebraica, additata, anzi, alle formazioni italiane come esempio da imitare. Ancor piú significativo il senso di inorridita ammirazione con il quale Franco Ciarlantini aveva riportato i propositi in materia d'arte dei nazisti, dopo aver intervistato nel 1932 Alfred Rosenberg. Apertamente critico poi il giudizio ribadito nel 1935, ancora sul « Popolo d'Italia », sul bando imposto al grande attore tedesco E. Jannings perché non di « pura razza ariana » ⁶².

Il Gran Consiglio del Fascismo tuttavia — dopo una serie di atti premonitori, come il « Manifesto della razza » del luglio precedente — nella seduta del 6 ottobre 1938 stabilì di introdurre in Italia la legislazione razzista ⁶³. Benché fossero stabilite varie discriminazioni — in favore delle famiglie ebreiche con caduti, volontari, decorati nelle varie guerre mondiale, libica, etiopica, spagnola o, piú in generale, per la causa fascista, oppure con benemerienze particolari — simili provvedimenti ebbero gravi conseguenze. In campo culturale si adottarono subito adeguate misure, stilando un elenco di scrittori non graditi, comprendente, accanto a personaggi quali Sigmund Freud, Franz Kafka e Thomas Mann, vari autori di teatro come Arthur Schnitzler, Stefan Zweig, Henry Bernstein e Sabatino Lopez ⁶⁴.

La stampa si occupò ampiamente del problema: significativo, ad

⁶¹ Cfr. ad esempio *Arte e popolo in un discorso di Hitler a Monaco di Baviera*, in PDI, 19 luglio 1937.

⁶² Riguardo alla compagnia ebraica cfr. le cronache teatrali del PDI in data 16, 18, 24 ottobre 1929; F. Ciarlantini, *I nazionalsocialisti tedeschi e gli intellettuali*, ivi, 1° settembre 1932; per il caso di Jannings cfr. l.r., *La settimana teatrale*, ivi, 16 luglio 1935.

⁶³ ACS, MCP, b. 130, f. « Razzismo - appunti vari », deliberazioni del Gran Consiglio del 6 ottobre 1938; su tutta la questione: R. De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Milano 1961, *passim*.

⁶⁴ ACS, MCP, b. 130, f. « Scrittori ebrei », elenco di autori non graditi in Italia; riprodotto anche in P. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso*, cit., pp. 427 ss.

esempio, l'articolo di E. Bertuetti, *Il teatro e la razza*, in cui l'autore, dopo avere rilevato la pericolosità dell'influenza ebraica nel campo delle arti, giudicava non preoccupante la situazione del teatro. La genuina tradizione italiana gli appariva sostanzialmente immune dallo « spirito ebraicizzante dei distruttori di civiltà », essendo anche pochissimi gli autori ebrei italiani, o quelli stranieri rappresentati in Italia — con l'unica eccezione di Bernstein ⁶⁵.

In molti casi si evitarono toni aspramente denigratori e condanne perentorie; indicative in tal senso le posizioni espresse da Ettore Lo Gatto e Alberto Spaini, rispettivamente in merito al teatro russo e a quello tedesco. Il primo, pur negando agli ebrei la creazione in Russia di un teatro originale distinto da quello sovietico, riconosceva loro le qualità di eccellenti realizzatori, a iniziare da Mejerchol'd e Tairov; il secondo, tracciando un bilancio della multiforme attività di Reinhardt, finiva per lasciare significativamente insoluta la questione se esistesse veramente un teatro tedesco o piuttosto si dovesse parlare — considerato il calibro dei protagonisti — di un teatro ebraico in Germania ⁶⁶.

Non mancarono, però, episodi di zelo antisemita, come la nuova intitolazione a Paganini del teatro comunale di Parma, già dedicato al banchiere di Francoforte Oscar Reinach, finanziatore dell'istituzione nel 1867 ⁶⁷.

Se gli autori teatrali ebrei erano poco numerosi e non costituivano un problema per il regime, diversa era la questione riguardante gli interpreti. Ufficialmente essi non erano graditi, ma spesso, ad onta delle disposizioni emanate, lavoravano, ottenendo anche lusinghieri successi. Fu il caso del tenore R. Tauber, la cui brillante esibizione fu vivamente lodata, tanto che al ministero osservarono stizziti in proposito: « Questo Tauber è un poco pulito ebreo al quale la Radio e i giornali fanno una così sporca réclame da farla ritenere frutto (all'estero) di propaganda ebraica » ⁶⁸.

⁶⁵ E. Bertuetti, *Il teatro e la razza*, in « Scenario », novembre 1938.

⁶⁶ E. Lo Gatto, *È il teatro ebraico in Russia una creazione originale?*, ivi; A. Spaini, *Il teatro tedesco e gli ebrei*, ivi. Per prese di posizioni più generali sul problema razziale nei confronti dell'arte e della cultura cfr. ad esempio *L'arte moderna*, in « Critica fascista », 1° dicembre 1938; J. Evola, *Doppio significato dell'intellettuale*, ivi, 15 febbraio 1942.

⁶⁷ *Il teatro comunale di Parma già dedicato ad un ebreo straniero ha preso il nome di Paganini*, in PDI, 3 febbraio 1939.

⁶⁸ ACS, MCP, b. 130, commento all'articolo: Transit, *Con Tauber senza pace*, in « Corriere della Sera », 21 aprile 1938.

Bisognerà attendere quasi due anni per l'emanazione di norme assai piú rigide, come quelle contenute nella circolare del ministero dell'Interno datata 18 giugno 1940:

È stato fatto divieto agli appartenenti alla razza ebraica, anche se discriminati, di esplicitare qualsiasi attività nel settore dello spettacolo.

Si fa presente che tale divieto deve intendersi esteso a tutte le categorie interessate allo spettacolo e quindi debbono ritenersi in esso compresi gli autori, i librettisti, i traduttori, i soggetti, gli scenografi, gli attori di qualunque rango, i registi, le comparse, i componenti i cori, i direttori ed i componenti di orchestra, il corpo di ballo e chiunque altro eserciti comunque la sua attività nel campo teatrale come tecnici, operai, personale di sala, di pulizia e di custodia.

Si prega di provvedere per l'esatto adempimento di quanto sopra favorendo un cenno di assicurazione⁶⁹.

A partire da questo momento la discriminazione verso gli ebrei, pur con qualche immancabile eccezione, si sarebbe fatta realmente sentire, per raggiungere il culmine nel successivo svolgersi del conflitto.

La censura.

Uno dei mezzi piú efficaci a disposizione del ministero per imporre il rispetto delle proprie direttive ad autori e artisti era, ovviamente, la censura. All'inizio degli anni '30, per rimediare alle disparità di trattamento verificatesi in precedenza, fu disposto il passaggio dell'esame dei copioni dai prefetti al ministero dell'Interno. La legge 6 gennaio 1931, n. 599 stabiliva la competenza in materia del ministro stesso, che poteva avvalersi di una commissione composta dal capo della polizia, dall'avvocato generale presso la Corte d'Appello di Roma, da un rappresentante della polizia amministrativa, uno del sindacato autori e scrittori e uno del PNF (art. 1). Ci si proponeva cosí di assicurare uniformità di criteri, semplicità di procedura e quindi maggiore rapidità nelle decisioni, venendo incontro ai desideri piú volte espressi dagli stessi artisti⁷⁰.

Bocchini ritenne controproducente affidarsi al giudizio di una simile

⁶⁹ ACS, PCM (1937-39), f. 3/2.12, n. 5441/37, « Disposizioni concernenti la razza », circolare Min. Interno a prefetti, n. 1549/24 del 18 giugno 1940.

⁷⁰ *Gli importanti provvedimenti adottati dal Consiglio dei Ministri nella seduta di ieri*, in PDI, 16 ottobre 1930; *Le nuove norme per la censura teatrale*, ivi, 27 novembre 1930; *Le norme per la censura teatrale in una relazione dell'on. Solmi alla Camera*, ivi, 13 dicembre 1930.

commissione che, per la sua stessa eterogeneità, avrebbe causato lungaggini notevoli. Decise, quindi, di incaricare della censura un funzionario del ministero, Leopoldo Zurlo, con una scelta rivelatasi felice. Conoscitore della letteratura drammatica italiana e internazionale, alieno da ogni forma di fanatismo, Zurlo avrebbe esercitato il suo compito con abilità e tatto, riuscendo ad apparire come il tollerante esecutore di superiori direttive — dolorose, ma necessarie — e mimetizzando così in parte il ruolo attivo svolto nell'approntare una censura assai più efficace e attenta di quella esercitata negli anni precedenti dai prefetti. Significativo in tal senso il lusinghiero giudizio espresso sul suo operato da alcuni autori e critici, fra cui Silvio D'Amico, secondo il quale le funzioni censorie sarebbero state esercitate « con estrema amabilità da un probò funzionario, colto, vigile, sensibile, dotato d'una prodigiosa memoria, d'una infinita pazienza, e d'una mentalità tutt'altro che fascista »⁷¹.

Con l'istituzione dell'Ispettorato del teatro nel 1935 le funzioni della censura erano passate al sottosegretario per la Stampa e la Propaganda, che in teoria avrebbe dovuto interpellare — per l'articolo 6 del R. D. L. 1° aprile 1935, n. 327 — una commissione composta da un rappresentante del PNF, uno del ministero dell'Interno e uno di quello dell'Educazione Nazionale, uno dei GUF (designato dal segretario del PNF), uno del sindacato autori e scrittori, nonché dal vicepresidente della Corporazione dello Spettacolo e dal capo dell'Ufficio censura presso l'Ispettorato del teatro. In pratica però le funzioni furono esercitate solo da quest'ultimo, e cioè dallo stesso Zurlo, passato ora nella nuova sede, mentre sia Ciano sia Alfieri preferirono limitarsi in genere a comunicare le direttive e i reclami pervenuti⁷².

Naturalmente restava ai prefetti la facoltà di proibire la rappresentazione per motivi di ordine pubblico; di vigilare sulla messinscena; di diffidare artisti improvvisatori che talvolta si producevano in « uno spunto di poca opportunità politica ». Come aveva fatto nel 1932 al teatro Dal Verme di Milano il comico Giacomino affermando: « Quattro

⁷¹ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 41. Nello stesso senso anche M. Quargnolo, op. cit., p. 104. Sulla figura di Zurlo cfr. inoltre P. Iaccio, *La censura teatrale durante il fascismo*, in « Storia contemporanea », agosto 1986, pp. 567 ss.

⁷² Essenziale su tutta la vicenda: L. Zurlo, op. cit. Cfr. inoltre: P. Iaccio, art. cit.; C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna 1964; M. Cesari, *La censura nel periodo fascista*, Napoli 1978.

sono i personaggi piú importanti del mondo: 1° - L'Inghilterra che comanda tutti; 2° - l'avvocato che difende tutti; 3° - il prete che predica per tutti; 4° - l'operaio che lavora per tutti e paga per tutti »⁷³.

I criteri censori seguiti da Zurlo erano analoghi a quelli dei prefetti per quello che riguarda la morale (niente situazioni scabrose, problemi di coppia o triangoli, linguaggio licenzioso) e il rispetto verso la Chiesa e i suoi ministri (scalpore destò la proibizione della *Mandragola* di Machiavelli, causata soprattutto dalla cinica figura di fra' Timoteo).

Nuovo, invece, era il modo con cui la censura forniva un valido sostegno alle battaglie culturali del regime: furono cosí proibite espressioni dialettali e straniere, fu imposto alle commedie recenti l'uso del *voi*, furono discriminate le opere di autore ebreo e persino di soggetto ebraico, come alcune tragedie di Alfieri (e a partire dall'Etiopia le preoccupazioni razziali iniziarono a estendersi alla rappresentazione di persone di colore).

Inoltre ci si mosse in favore della politica demografica (vietate produzioni contro il concetto tradizionale di famiglia o esaltazioni del celibato); si assicurò sempre grande rispetto verso i corpi di polizia e militari (e dopo l'Etiopia non furono concesse nemmeno innocenti parodie sul valore dei soldati italiani); si proibirono le scene di suicidio (giungendo a modificare il finale di alcune tragedie), le denigrazioni dell'età giovanile e in generale non si ammise mai la satira.

Particolare attenzione fu riservata a opere che inscenavano regnanti o personaggi, come Napoleone o Cesare, facilmente associabili con la figura del « duce ». Ugual cura era posta nella proibizione di autori appartenenti a paesi nemici o comunque non graditi (Mussolini, che non mancava di interessarsi all'attività di Zurlo, era ostile, ad esempio, a soggetti russi)⁷⁴. O viceversa di opere che potessero dispiacere ai nuovi amici, come *Romanticismo* di G. Rovetta di stampo risorgimentale e che quindi non poteva essere apprezzato dai tedeschi.

⁷³ ASM, PM, GP, b. 1109, f. « Teatri vari », sf. « Dal Verme », questore a prefetto, n. 02676 del 18 febbraio 1932; anche ivi, sf. « Teatro Lirico ».

⁷⁴ Ma anche nell'ambito di tali direttive non mancarono eccezioni. Così, mentre inutilmente Nino Berrini caldeggiava l'approvazione della sua opera *L'ultimo Zar*, facendo presente i danni che avrebbe subito la compagnia di Emma Gramatica in caso di rifiuto e dicendosi pronto a qualunque modifica, Paola Borboni ottenne in un colloquio privato con Mussolini il permesso di rappresentare la commedia brillante *Tovarisch* di J. Deval — con comprensibile disappunto di Berrini. Cfr. ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.451, « Berrini Nino », D. Alfieri a Mussolini, 4 ottobre 1933; appunto della SPD in data 3 dicembre 1934.

Riguardo poi ad autori di teatro antifascisti gli unici veri problemi furono costituiti da Roberto Bracco e da Sem Benelli. Roberto Bracco, già firmatario del manifesto degli intellettuali antifascisti e dell'indirizzo di solidarietà con Gaetano Salvemini, fu forse la figura piú rappresentativa nell'opposizione al regime, tanto che i fascisti organizzarono una spedizione punitiva nei suoi confronti. Indicativo è il noto episodio verificatosi nel 1929 in occasione della prima dei *Pazzi* a Napoli, quando Mussolini in persona inviò un telegramma all'Alto Commissario locale affinché fossero evitati incidenti per non dispiacere a Emma Gramatica, che aveva ottenuto dal « duce » stesso il permesso per l'opera. L'esito della rappresentazione fu trionfale: trentatre chiamate e applausi frenetici all'apparire dell'autore alla ribalta, mentre giornali come il « Mattino » e il « Mezzogiorno » titolavano su quattro o cinque colonne. I fascisti rimasero indignati per quella che definirono una chiara « manifestazione di antifascismo intellettuale », dovuta soprattutto al massiccio intervento di gruppi liberali e crociani, e meditarono controiniziative per gli spettacoli successivi. Così, quando il lavoro fu presentato al teatro Eliseo di Roma, un gruppo di fascisti inscenò una violenta contestazione, presto degenerata in rissa, e le recite furono proibite per motivi d'ordine pubblico⁷⁵.

Bisogna però aggiungere che, anche dopo tali avvenimenti, non si arrivò mai a una totale proibizione delle sue opere, che furono saltuariamente riproposte sulle scene italiane, mentre lo stesso Zurlo si impegnò a far reinserire *I Pazzi* nel repertorio delle filodrammatiche, dal quale era stato escluso per espressa volontà di Starace⁷⁶.

Un simile discorso può essere fatto per Benelli che, dopo un'iniziale adesione, si era ben presto allontanato dal partito fascista, divenendo forse il principale bersaglio polemico degli intransigenti del regime. Se a ciò si aggiunge il suo stile acre e polemico e i temi prescelti, si comprende facilmente come l'apparizione di quasi tutte le sue opere potesse essere accompagnata da violente dispute o addirittura da incidenti a teatro. Per reagire alla situazione creatasi, Benelli scrisse nel 1933 personalmente a Mussolini, affermando di considerarsi vittima di un'ingiu-

⁷⁵ Ivi, f. 509.627, « Gramatica Emma », telegramma Mussolini ad alto Commissario per Napoli, n. 21988 del 14 giugno 1929; ivi, CR (1922-43), b. 74, f. H/R, « Bracco Roberto », rapporti informativi da Roma 19 giugno 1929, e da Napoli 20 giugno 1929 (da cui è tratta la citazione).

⁷⁶ L. Zurlo, op. cit., pp. 326 ss.

sta persecuzione. E ricordò in proposito come nel 1931, dopo la rappresentazione a Milano di *Eroi* (« il solo dramma di guerra che abbia l'Italia ») avesse ricevuto un telegramma da parte del direttorio dei Combattenti, invitato però per questo a dimettersi la mattina seguente⁷⁷. Le proteste di Benelli non sortirono peraltro effetto alcuno. *Caterina Sforza* del 1934 fu tagliata notevolmente per riguardo ai cattolici; nel 1935 *Il ragno* diede luogo a violenti contrasti a Milano. Un curioso episodio avvenne nel 1937 per *L'elefante*: la censura non si era preoccupata di adeguare il testo pubblicato — diffuso a teatro la sera stessa — ai tagli apportati al copione. Il pubblico poté così direttamente verificare la soppressione di frasi come « il matrimonio è diventato la fissazione della civiltà moderna »; « bisogna prendere l'avvocato del Partito che governa il Paese »; « una livrea blasonata può convertire un servitore in Ministro », e così via. Successivamente anche *L'orchidea* fu proibita in seguito a incidenti avvenuti in occasione della prima all'Eliseo⁷⁸. Malgrado ciò, le opere di Benelli continuarono anche negli anni successivi ad apparire regolarmente, costituendo, anzi, alcuni fra i principali successi di critica e di pubblico⁷⁹.

Se si considerano le statistiche della censura, effettivamente non sembra emergere un rigore draconiano. Dall'agosto 1931 (momento in cui era entrata in vigore la nuova legge) fino all'aprile 1935 i lavori autorizzati furono 4.625, quelli respinti 468, quelli sospesi 215. Dall'aprile 1935 (epoca in cui era avvenuto il trasferimento dall'Interno alla Stampa e Propaganda) gli autorizzati 11.025, i respinti 532, i sospesi 415. Lo stesso Zurlo avvertiva, tuttavia, che l'esiguità del numero dei respinti doveva essere imputata al fatto che gli autori in genere modificavano, dietro sue indicazioni, le opere in maniera conveniente; i lavori sospesi erano in istruttoria e si trattava per lo più di stranieri o di opere la cui approvazione veniva artatamente rallentata dal censore — per evitare,

⁷⁷ ACS, MCP, b. 155, f. 10, « Vari », memoriale di Sem Benelli a Mussolini, 16 luglio 1933.

⁷⁸ L. Zurlo, op. cit., pp. 310 ss. (cfr. le citazioni riportate a p. 314); inoltre su Benelli — che nel 1935, contagiato dalla febbre patriottica salita nel paese, partecipò alla campagna etiopica — A. Hamilton, *L'illusione fascista. Gli intellettuali e il fascismo 1919-1945*, Milano 1972, pp. 60 e 78 (trad. it. di *The Appeal of Fascism. A Study of Intellectuals and Fascism 1919-1945*, London 1971).

⁷⁹ Per fare un esempio, si pensi che *L'elefante*, dopo aver ricevuto al suo apparire più di cinquanta chiamate, si replicò con immutato successo all'Odeon di Milano per venti sere consecutive. Cfr. C. G. Viola, *Teatro di prosa 1936-1937*, in « Scenario », giugno 1937.

se possibile, un veto perentorio. Irrealizzabile era poi ritenuta una statistica delle correzioni e dei tagli apportati, che ascendevano certamente a un numero assai elevato⁸⁰. Parimenti, le stesse cifre non potevano attestare il differenziato trattamento subito in considerazione del tipo di opera e della sua destinazione: maggiore indulgenza era riservata a riviste e operette rispetto ai generi reputati piú « seri » (tragedia, commedia, lirica); cosí come per un pubblico ristretto e selezionato, ad esempio quello dei teatri sperimentali, potevano essere consentiti lavori impensabili per una fruizione piú vasta⁸¹.

Di fronte al complesso di direttive e prescrizioni stabilite — e alla discrezionalità con cui erano applicate — le reazioni del mondo artistico furono generalmente negative. Soprattutto gli autori risentirono dei criteri vessatori e apertamente politici adottati dalla censura — mentre gli attori, come già negli anni precedenti, potevano avvalersi nell'atto della messinscena di mezzi come l'improvvisazione o il travisamento del testo mediante il tono e la recitazione per raggiungere gli effetti desiderati. È significativo che tale scontento abbia trovato espressione anche ufficialmente in una riunione del maggio 1938, alla quale parteciparono tutti gli autori piú noti, dove si richiese esplicitamente

una censura spiritualmente piú larga la quale — attenta alle finalità morali e politiche delle opere piú che alle loro immediate apparenze — possa consentire agli scrittori del teatro italiano dell'era fascista l'emancipazione dei loro spiriti creativi da quella specie di incerta soggezione limitativa che attualmente li fa, non di rado, perplessi di fronte alla trattazione di problemi e conflitti i quali rigorosamente esigono non solo esposizione di verità e di fedeltà dal Regime conquistate, ma anche di errori insiti nell'umana natura e solo superabili, drammaticamente parlando, attraverso appassionate contrapposizioni di personaggi, di idee, di sentimenti e di fatti⁸².

Lungi dall'essere animata da uno spirito veramente liberale, la richiesta appare in buona parte una manifestazione di spirito corporativo: non per niente nella medesima riunione si auspicava una maggiore valorizzazione della produzione italiana, riconoscendo l'EIST come unico importatore autorizzato, e la concessione del delicato ruolo di critico

⁸⁰ ACS, MCP, b. 29, f. 426, sf. « Teatro », statistica della censura teatrale, 1943.

⁸¹ L. Zurlo, op. cit., pp. 36, 46, 191, 236.

⁸² ACS, MCP, b. 12-bis, f. 167, « Autori (riunione) », memoriale del 1938.

soltanto a chi ne fosse degno, dimostrando, con l'amore per l'arte, « la competenza necessaria e i necessari requisiti morali e politici »⁸³.

Tuttavia, la posizione degli autori coglie bene uno dei punti centrali, e cioè la limitatezza dell'ottica censoria, volta a eliminare burocraticamente qualunque accenno pur lontanamente negativo o critico per il regime, senza riguardo alle motivazioni artistiche sottostanti o agli effetti drammatici che si intendevano ottenere, in omaggio a una visione sostanzialmente statica e manichea, che non lasciava spazio a zone d'ombra e di dubbio⁸⁴. Lo stesso Alfieri, riferendo al Senato sul teatro e sul cinema, si esprime chiaramente in tal senso:

Non ammettiamo le produzioni che consentono la casistica morale, (...) che insinuano il dubbio, ogni sorta di perplessità su quelle che sono e debbono essere le immutabili direttive della coscienza individuale e della vita sociale. L'immoralità si giudica subito come tale e non resiste alle immancabili reazioni dello spirito; ma è la confusione fra il bene e il male, è la psicologia che insinua il dubbio nelle anime delle nuove generazioni che non possiamo ammettere e non ammetteremo mai⁸⁵.

Non mancò, infine, chi difese apertamente un simile istituto, affermando che la fantasia sarebbe andata in profondità anziché in estensione, e che l'esercizio dell'autocensura doveva considerarsi « un disinteressato piacere della mente »⁸⁶. Ma si trattò di posizioni rare, improntate per lo più all'esigenza di giustificare l'operato del regime — come è possibile desumere anche dall'impostazione generale dell'articolo riportato.

In definitiva, una censura così ampiamente politicizzata, e del tutto scevra da qualunque preoccupazione di natura artistica, costituiva un efficace strumento nelle mani del regime. Essa riusciva a portare indirettamente sulle scene le campagne culturali del fascismo; eliminava totalmente fatti, persone, valori sgraditi; proponeva anche i temi apolitici in

⁸³ Ivi.

⁸⁴ Si pensi a titolo esemplificativo alla censura persino in *Redenzione* di Roberto Farinacci di alcuni passaggi in cui il protagonista, prima di aderire al fascismo, esaltava l'ideologia socialista — passaggi evidentemente inseriti non certo per motivi apologetici, ma per rendere più credibile la figura del protagonista e ancora più luminosa la sua conversione politica.

⁸⁵ ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto al Senato », discorso del 1937.

⁸⁶ M. Ramperti, *Difendo la censura*, in « Scenario », febbraio 1939.

una luce tale da rappresentare una conferma, o almeno non una smentita, all'idealizzata immagine di una nuova Italia. I suoi criteri ispiratori erano assai semplici e univoci, come ebbe a ricordare ancora Alfieri:

Prima di tutto la rigorosa tutela della morale, senza misoneismi e senza irragionevoli pregiudizi. Ma non è certo un pregiudizio la difesa ad ogni costo della sanità fisica e spirituale della razza. I popoli corrotti perdono gli imperi, non li conquistano. Dalle produzioni nostrane e, a maggior ragione, da quelle straniere noi eliminiamo, e sempre piú cercheremo di eliminare, tutto ciò che è in antitesi con la morale del Fascismo, con la concezione della vita che è propria del Fascismo. Siamo, e ce ne vantiamo, degli intransigenti⁸⁷.

Una simile forma di propaganda operante « in negativo » e in maniera sotterranea poteva delinarsi come uno dei mezzi migliori per addivenire a una effettiva integrazione culturale. Tanto piú che alcune sue direttive convergevano con le esigenze commerciali della grande produzione, volte a non scontentare un pubblico eterogeneo — evitando di prendere posizioni troppo nette su argomenti scabrosi o controversi (come sesso, lotta politica, critiche alla società e alle autorità, religione, ecc.).

E tuttavia, per vari motivi, la censura non costituiva che un segmento dell'articolata politica del teatro intrapresa dal regime.

In primo luogo, se la sua azione repressiva si rivelava insostituibile nel breve periodo, conseguendo risultati immediati e apprezzabili, piú problematico era stabilire quanto contribuisse alla creazione di un ambiente genericamente favorevole a una *Weltanschauung* fascista — per la quale erano doverosamente ipotizzabili tempi assai lunghi. Secondariamente, la censura, per le sue stesse caratteristiche, poteva occultare l'espressione di un eventuale malessere o dissenso politico, non incidere minimamente sulle sue origini. Con la conseguenza di una sorta di « trasferimento di contenuti », per cui temi strettamente politici finivano per trovare frequentemente una indiretta manifestazione in forme letterarie e drammatiche. È noto il fenomeno secondo il quale, in presenza di un controllo opprimente, opere apparentemente apolitiche, ed anche singole battute, vengono recepite come cariche di significati allusivi, persino al di là delle intenzioni degli autori. Così, ad esempio, la satira petroliniana *Nerone*, pur risalendo al periodo prefascista, presentata sulle scene

⁸⁷ ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto al Senato », discorso del 1937.

del regime non poteva che riferirsi a « lui »; alle opere di Sem Benelli, ampiamente censurate, il folto pubblico accorso coglieva comunque precise e continue allusioni antifasciste; agli *sketches* di riviste e varietà si attribuivano spesso, a torto o ragione, velleità di satira politica.

È stato detto, con molto spirito, che una censura realmente efficace non può esistere, poiché essa è paragonabile alla potatura: se è limitata, rafforza ciò che ha tagliato, se incide la radice, finisce per distruggere la stessa pianta⁸⁸. Nell'Italia degli anni '30, pur senza giungere a quest'ultimo eccesso, certamente l'influenza della censura agì con forza nel senso di una generale depressione dell'ambiente teatrale, che del resto già attraversava un periodo critico dopo l'esaurimento della dinamica culturale che aveva contraddistinto il precedente decennio. In tali frangenti i risultati conseguiti furono forse più appariscenti che duraturi, finendo, anzi, con il creare un ambiente poco favorevole anche alle manifestazioni di quella nuova arte fascista, tanto vivamente auspicata dal regime.

Interventi legislativi ed effetti della politica teatrale.

Il ministero della Cultura Popolare per imporre una precisa disciplina all'intero mondo dello spettacolo si avvale in misura determinante di strumenti legislativi. Nel 1936 procedette a un'importantissima riforma mirante a disciplinare l'attività degli Enti lirici e ad arginare la concorrenza che era sorta fra di loro. Con R.D.L. 3 febbraio 1936, n. 438, stabilì che per la gestione diretta di stagioni liriche con durata non inferiore a un mese fosse necessaria la costituzione di Enti autonomi, dotati di personalità giuridica e con finalità unicamente artistiche. La direzione di tali enti era affidata al podestà, a rappresentanti del comune e delle associazioni sindacali e a un sovrintendente di nomina ministeriale. In teoria al podestà sarebbe spettata la responsabilità amministrativa, mentre al sovrintendente quella relativa all'organizzazione artistica. In realtà, a causa degli amplissimi poteri concessi a quest'ultimo, le funzioni presidenziali del podestà divennero quasi simboliche. Il sovrintendente si occupava dell'assunzione del personale (tecnico, artistico e amministrativo), dei compensi, degli atti di amministrazione e della com-

⁸⁸ E. Windt, *Arte e anarchia*, Milano 1968, p. 21 (trad. it. di *Art and Anarchy*, Oxford 1963).

pilazione del programma da presentare alla Commissione ministeriale incaricata dell'approvazione⁸⁹. In pratica con una simile legge si modificava notevolmente il regolamento prima in vigore con R.D.L. 4 maggio 1920, n. 567, sottraendo ai comuni l'effettiva gestione e la vigilanza dei massimi teatri italiani. Si giungeva così a una situazione che era stata in parte anticipata dalla proposta di formare un « Comitato superiore di vigilanza sull'attività tecnico-artistica dei principali teatri lirici », avanzata già nel 1932 dalla Corporazione dello Spettacolo, ma rinviata per volontà di Mussolini⁹⁰.

La riforma si rivelò della massima importanza ai fini di un controllo dell'attività lirica del paese, ma provocò anche malcontenti per via dei favoritismi che si verificarono nella compilazione dei programmi. Essi, infatti, risentirono spesso di preoccupazioni di ordine politico più che di ordine strettamente artistico — nel 1938, ad esempio, un'opera di Pietro Canonica, *Miranda*, fu rappresentata al Teatro Reale dell'Opera, nonostante le resistenze della Commissione, per un ordine speciale di Mussolini, che intendeva favorire l'Accademico d'Italia⁹¹.

Per tentare di porre un argine al continuo aumento dei costi degli spettacoli lirici si pensò poi di porre un tetto massimo nelle paghe corrisposte agli artisti che si esibivano in teatri sovvenzionati. A ciò provvede il R. D. L. 24 ottobre 1935, n. 2083, che incontrò subito varie obiezioni per l'oggettiva difficoltà che una commissione avrebbe incontrato nel fissare i livelli dei compensi per artisti di chiara fama, correndo anche il rischio di allontanarli. Del caso fu interessata la Corporazione dello Spettacolo, che nel 1936 stabilì i livelli massimi per recita nella misura di 5.000 lire a tenori, 4.500 a soprani, 4.000 a baritoni, 3.500 a mezzo soprani e bassi. Ma già l'anno successivo mutò tali indicazioni in 6.000 lire a soprani e tenori, 5.000 a mezzo soprani, contralti, baritoni e bassi, considerando la possibilità di pagare, ad artisti « fuori classe » anche 15.000 a tenori e 8.000 lire a soprani e bassi⁹².

Ancora in campo lirico il R.D.L. 16 aprile 1936, n. 734, estese le

⁸⁹ ACS, PCM (1934-35), Provvedimenti legislativi, Stampa e Propaganda, n. 12.

⁹⁰ Ivi (1931-33), f. 2/2.12, n. 5050, « Comitato superiore di vigilanza sull'attività tecnico-artistica dei principali teatri lirici ».

⁹¹ Ivi, MCP, b. 6, f. 59, « Canonica Pietro », N. De Pirro a C. Luciano, 19 giugno 1939.

⁹² *Atti Ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », maggio 1936 e agosto 1937; per le disposizioni legislative cfr. ACS, PCM (1934-35), Provvedimenti legislativi, Stampa e Propaganda, n. 4.

agevolazioni nel pagamento dei diritti erariali e demaniali (esentando le quote relative a dotazioni, contributi e sussidi vari) a chiunque agisse a solo scopo d'arte — anche se, per effetto del R.D.L. 23 gennaio 1933, n. 10, tali facilitazioni non potevano essere concesse ai privati⁹³.

Un'attenzione particolare fu riservata al regime delle sale: con R.D.L. 10 settembre 1936, n. 1946, si introdusse il nulla osta ministeriale per la costruzione di teatri, l'adattamento di immobili a sale di spettacolo, l'esecuzione di qualunque lavoro di trasformazione, la concessione o il rinnovo di licenze per l'esercizio teatrale. Il provvedimento fissò rigide norme per l'ottenimento di tali autorizzazioni, in vista non solo di una maggiore sicurezza, ma anche di una più razionale distribuzione delle sale teatrali nel paese⁹⁴.

Si studiò poi la definitiva risoluzione della questione del condominio teatrale — constatata l'insufficienza del decreto del 1928 — dapprima con R.D.L. 18 febbraio 1937, n. 579 (che permetteva l'esproprio se il comune era proprietario di almeno un quarto del teatro) e quindi con l'organica legge 26 luglio 1939, n. 1336, che fissava una dettagliata normativa, limitando fortemente i diritti dei palchettisti⁹⁵.

La constatazione da un lato dell'antiquato patrimonio edilizio teatrale del paese, non più corrispondente alle moderne esigenze della messinscena, e dall'altro, della limitata capienza delle sale, responsabile, inoltre, dell'alto costo dei biglietti, portò al R.D.L. 16 giugno 1938, n. 1150. Esso, considerata la scarsità di interventi risanatori, trasformava in pratica il credito teatrale in un credito speciale e quindi garantiva condizioni di assoluto favore ai comuni che avessero intrapreso opere di riammodernamento. Tali agevolazioni venivano concesse anche nell'auspicato caso di nuove costruzioni di teatri di massa⁹⁶.

Si trattò, quindi, di un'attività assai complessa, spaziente, a differenza degli anni '20, in tutti i campi della vita teatrale. Principio informatore era quello di una vigilanza sempre più diretta e rigorosa su ogni manifestazione da parte del ministero della Cultura Popolare. In

⁹³ Ivi (1932-33), Finanze, n. 14, relazione al R.D.L. 23 gennaio 1933, n. 10; ivi (1936-37), Finanze, n. 61, relazione al R.D.L. 16 aprile 1936, n. 734.

⁹⁴ Ivi (1936-37), Cultura Popolare, n. 7, relazione al R.D.L. 10 settembre 1936, n. 1946.

⁹⁵ Ivi, n. 18, relazione al R.D.L. 18 febbraio 1937, n. 579; ivi (1938-39), n. 30, relazione alla legge 26 luglio 1939, n. 1336.

⁹⁶ Ivi, n. 7, relazione al R.D.L. 16 giugno 1938, n. 1150.

effetti, in pochi anni, tra azioni di polizia, sovvenzioni, direttive alla stampa, censura, atti legislativi diversi, si può ben dire che si fosse giunti a un grado di controllo assai elevato. Dal momento della stesura dell'opera (per via di meccanismi di autocensura e di controllo sociale) al visto del copione; dall'organizzazione nei minimi dettagli delle compagnie (compresi i componenti, il repertorio, le scenografie, le date e i teatri in cui esibirsi) alla vigilanza sugli esercenti, sul pubblico, sugli autori; dal controllo sullo svolgimento delle rappresentazioni a quello sulla critica e i giornali; dall'accurata opera svolta nel campo dell'importazione-esportazione di *pièces* teatrali alle restrizioni imposte per *tournées* all'estero.

Si può davvero affermare che la direzione del teatro non avesse trascurato neppure i dettagli secondari: non mancò persino una circolare che invitava a una ferma sorveglianza, affinché gli spettatori rimanessero fino all'ultimo momento ai rispettivi posti, senza lasciare la sala nel corso dello spettacolo ⁹⁷.

È naturale domandarsi quali effetti abbia avuto sull'andamento economico del teatro un simile sforzo organizzativo. Dati forniti dalla SIAE (cfr. Tabella III) mostrano, soprattutto se confrontati a quelli del periodo precedente (cfr. Tabella I), una costante discesa degli incassi lordi della prosa fino al 1939, anno in cui si registra un aumento dovuto essenzialmente alla crescita del prezzo medio (L. 3,82 nel 1936; L. 3,64 nel 1937 e nel 1938; L. 4,77 nel 1939). Migliore è la situazione nel campo lirico in cui, dopo una forte caduta culminata nella metà degli anni '30, si verifica una netta ripresa. In relativa salita pure la rivista, anche se si assiste a un più rapido incremento degli incassi che degli spettatori (L. 4,57 il prezzo medio del 1936 contro L. 8,31 del 1939), mentre l'operetta prosegue la sua costante discesa.

È da tener presente, tuttavia, per una corretta valutazione dei dati che, a partire dal 1938, si verificò in Italia una contrazione dell'offerta in campo cinematografico, a causa dell'istituzione del monopolio sull'acquisto e la distribuzione di film esteri, cui fece seguito il boicottaggio di alcune case produttrici americane. Di qui un certo miglioramento di cui godette il teatro.

Le iniziative del regime conseguirono i più evidenti risultati in campo lirico, incrementando in misura notevole l'attività soprattutto nei

⁹⁷ Il Ministero della C. P. per la disciplina nelle sale degli spettacoli, in PDI, 7 gennaio 1939.

mesi estivi con le rappresentazioni popolari: l'aumento risulta dovuto effettivamente al numero degli spettatori e in misura minima al prezzo del biglietto (si passa da una media di L. 10,70 del 1936 a una di L. 11,03 nel 1939). Nel campo della prosa i risultati sembrerebbero meno apprezzabili: in realtà va considerata anche l'attività degli anni 1934 e 1935. Da articoli dell'epoca e da un discorso di Alfieri al Senato del 1937 risulta che nel periodo 1° aprile 1934 - 28 febbraio 1935 s'incassarono per la prosa L. 15.426.802 e nel periodo 1° aprile 1935 - 28 febbraio 1936 i ricavi furono pari a L. 23.038.100⁹⁸. In altre parole la caduta degli introiti toccò un limite estremo nel corso del 1934 per risalire notevolmente l'anno successivo e su tale ascesa non poté non influire l'opera dell'Ispettorato; esso aveva — a parere di tutti — migliorata la qualità tecnica delle compagnie primarie sovvenzionate, riuscendo così ad attirare un pubblico più numeroso. Nel 1936, infatti, le sole dieci compagnie principali (Merlini-Cialente, Tofano-Maltagliati-Cervi, Ruggeri, Galli, De Sica-Rissone-Melnati, Ricci-Adani, Melato-Betrone-Carini-Mari, Gandusio-Carli, Gramatica-Benassi, Palmer-Almirante-Scelzo) ottennero il 45,79 % dell'incasso lordo dell'intero settore di prosa⁹⁹.

Se si raffrontano poi i dati relativi alle rappresentazioni secondo la nazionalità dell'autore, le rilevazioni della SIAE confermano un costante calo del repertorio estero e un parallelo incremento (ad eccezione del 1939) di quello italiano. Particolare è però l'andamento degli incassi, dato che i lavori stranieri erano generalmente posti in scena dalle principali compagnie a prezzi più elevati della media. Si verificava così il fenomeno per cui a una limitata percentuale di rappresentazioni corrispondeva un elevato introito: nel 1937, ad esempio, i lavori stranieri, pur essendo solo il 22,49 %, risultarono il 47,92 % degli incassi totali. Viceversa all'incremento di spettacoli italiani non corrispondeva un uguale successo presso il pubblico: dal 1937 al 1938 le rappresentazioni di lavori nazionali aumentarono, ma la cifra relativa agli incassi diminuì. Tuttavia, è doveroso notare come molte opere straniere costituissero dei « classici » di provato successo e come le novità, dall'esito spesso

⁹⁸ I. r., *La settimana teatrale*, ivi, 27 maggio 1937 e 18 novembre 1937; ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto a Senato », discorso del 1937. I volumi della SIAE sullo spettacolo in Italia sono stampati solo a partire dal 1936.

⁹⁹ SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1936, p. 51.

incerto, fossero in prevalenza italiane: nel 1936 su 120, solo 31 furono estere¹⁰⁰.

Un altro obiettivo verso il quale si era indirizzata l'azione del ministero, in ottemperanza alle direttive mussoliniane, era stato quello di espandere l'attività teatrale al di fuori delle consuete aree urbane, alla ricerca di un nuovo pubblico, arginando, se possibile, l'accentramento delle rappresentazioni in poche località. A ciò si era provveduto con diversi incentivi e con un'appropriata pianificazione delle esibizioni artistiche delle compagnie. I dati statistici forniscono, in merito ai risultati ottenuti, elementi decisivi: considerando l'attività teatrale svoltasi dal 1936 al 1939 in dieci città si osserva come esse abbiano venduto da sole una quantità di biglietti, rispetto all'intero territorio nazionale, passata dal 41,7 % al 45,7 % (+ 4 %). Inoltre, se nel 1936 esse incassarono il 58,4 % degli introiti nazionali lordi, tale percentuale salì nel 1939 sino al 65,4 % (+ 7 %; cfr. Tabella V).

È evidente come, contrariamente ai voti del regime, il teatro commerciale sia andato incontro a una massiccia concentrazione produttiva, causata in buona parte dalla lievitazione dei costi generali di produzione. Per realizzare un concomitante aumento dei ricavi fu così necessario puntare a un maggior numero di repliche e a rappresentazioni in teatri di elevata capienza — requisiti soddisfatti entrambi soltanto nei grandi centri.

Il processo appare con evidenza anche maggiore se si considerano i riscontri relativi alle due città principali, Milano e Roma. La percentuale dei biglietti venduti, rispetto al totale generale, dal 1936 al 1939, è pari a: 15,5 %; 17,5 %; 17,7 %; 20,4 % (in 4 anni + 4,9 %); quella degli introiti: 30,1 %; 31 %; 34,5 %; 39,2 % (+ 9,1 %). Ciò significa che nel 1939 a Roma e Milano si vendeva oltre il 20 % dei biglietti, incassando circa il 39 % degli introiti di tutta Italia.

Si osserva facilmente come la concentrazione dell'attività teatrale non solo aumenti nei centri principali, ma risulti assai più intensa nelle metropoli urbane — secondo un processo abbastanza tipico nell'evoluzione delle strutture industriali, che tendono a crescere in maniera squilibrata, accentrandosi sempre più nelle zone già sviluppate e provviste delle migliori infrastrutture. Milano mantiene la sua posizione di preminenza (dal 1936 al 1939 la percentuale sugli incassi nazionali è, rispetti-

¹⁰⁰ I. r., *La settimana teatrale*, in PDI, 13 maggio 1936. Sul teatro di prosa, in particolare, cfr. Tabella IV.

vamente, 19,49 % e 22,62 %) ma è da notare il cospicuo miglioramento, sia in termini percentuali sia in termini assoluti, di Roma (10,66 % sugli introiti totali nel 1936 contro 16,60 % nel 1939, con incassi variati da 9.765.000 lire a 19.879.000) a conferma della rapida crescita della capitale nel campo del teatro verificatasi negli anni '30, rispetto al decennio precedente.

Dai dati riportati si desume anche un altro rilievo, e cioè il diverso andamento nelle vendite dei biglietti e negli incassi conseguiti. Questi ultimi subiscono incrementi sempre più marcati rispetto alle vendite dei biglietti e tale fenomeno si accentua al punto che nel 1938 le rispettive curve presentano, a livello nazionale, un andamento a forbice: mentre gli introiti proseguono la loro costante ascesa, i biglietti venduti complessivamente diminuiscono (al pari del numero di spettacoli realizzati; cfr. Tabella III). L'aumento degli incassi è perciò dovuto principalmente alla lievitazione del prezzo medio degli spettacoli (dal 1936 al 1939: + 1,74 %). Tale risultanza assume un significato assai preciso: se almeno fino alla metà degli anni '20 la crescita dei consumi teatrali si era accompagnata a un effettivo allargamento della base del pubblico, si assiste ora a un'inversione di tendenza, per cui alla salita degli incassi si accompagna una contrazione del numero degli spettatori. Il teatro commerciale tende a divenire, come si è osservato in precedenza, sempre più elitario, allontanando le fasce di ceto economico inferiore. E ciò a conferma che il processo di democratizzazione dell'arte — che non rappresenta altro se non la riprova anche nel settore artistico del peso crescente giocato dalle masse popolari in ogni campo della vita politica, economica e civile — non passa più principalmente attraverso il mezzo teatrale. Di qui il mutato significato di quest'ultimo nel contesto sociale e il pericolo di una sua frequente trasformazione in « consumo ostentativo ».

Passando a esaminare la distribuzione geografica dell'attività teatrale (cfr. Tabella VI) si può constatare come, in assenza di mirati interventi da parte del ministero, essa non abbia subito mutamenti di rilievo. Ai cospicui aumenti degli incassi registrati al nord (che si conferma ampiamente il mercato principale) e al centro, fanno riscontro lievi crescite al sud. La spesa media per abitante (in lenta crescita nel paese, pur restando sempre assai ridotta: 2,16 lire nel 1936; 2,71 lire nel 1939) risulta particolarmente elevata, nel 1939, nel Lazio, seguito da Lombardia, Liguria e Venezia Giulia, mentre tutte le regioni meridio-

nali e insulari si attestano su cifre inferiori alla media nazionale, con tendenza in molti casi a una diminuzione.

Scendendo maggiormente nei dettagli è interessante osservare come tali consumi, considerati finora globalmente, risultino assai differenziati da regione a regione. La Tabella VII mostra come l'Italia settentrionale — secondo la divisione in compartimenti adottata — acquisti da sola oltre il cinquanta per cento dei biglietti, soprattutto nei settori di prosa, lirica, concerti e saggi culturali, dove supera il 60 % nazionale. L'Italia centrale rivela consumi abbastanza omogenei, con preferenze, nell'ordine, a rivista, lirica, operetta e prosa. Particolare è invece l'andamento registrato nell'Italia meridionale dove, a uno scarso interesse nei confronti della prosa, della lirica e dei concerti, fa riscontro un'elevata attenzione verso il teatro dialettale (42,52 % delle vendite nazionali, cifra che, sommata a quella delle isole, supera ben oltre la metà del totale) e verso il varietà (43,16 %, più 11,30 % delle isole)¹⁰¹. E ciò a conferma delle differenziate esigenze e tradizioni presenti in Italia, nei confronti delle quali lo sforzo di omogeneizzazione culturale intrapreso dal regime sembrava fornire, almeno nel breve periodo, risultati modesti.

Un'ultima serie di statistiche riguarda il numero di teatri esistenti in Italia alla data del 1° marzo 1939 (Tabella VIII). Se spicca in primo luogo la notevole concentrazione in alcune regioni (in Lombardia, Piemonte, Emilia, Toscana e Veneto oltre il 65 % dei teatri d'Italia) è significativo notare l'aumento dei locali verificatosi dal 1923 — quando erano risultati, come si è visto, secondo un'indagine condotta dal ministero delle Finanze, 1.480 — al 1939, quando si attestano a 1.931. Di tale cifra però solo 417 (il 21,59 %) sono dediti interamente al genere teatrale, 363 risultano i cinema-teatri, ben 96 gli esercizi inattivi e il restante è costituito da cinematografi. La successiva Tabella IX mostra la divisione dei teatri secondo la proprietà o la gestione. Superiore alle aspettative appare il numero di teatri di proprietà pubblica, e addirittura pari al 27,29 % è la percentuale di locali gestiti direttamente dall'OND e dal PNF — contro il 19,78 % degli oratori. Tuttavia in mano

¹⁰¹ Riguardo al numero di imprese teatrali effettivamente operanti in Italia sono disponibili i dati ricavati dal censimento del 1937-39, che tuttavia comprendono alla stessa voce sia le attività teatrali sia quelle cinematografiche, e non sono immediatamente comparabili con il censimento precedente. Cfr. Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia, *Censimento industriale e commerciale 1937-1939. Industrie varie e fono-cinematografiche. Servizi industriali*, Roma 1949, vol. VII, pp. 71 ss. e 91 (alle sottoclassi nn. 287-290).

ai privati risultano le strutture migliori e piú competitive, che costituiscono l'ossatura principale della rete teatrale, e cioè il 41,11 % dei teatri con oltre 750 posti e il 44,48 % dei teatri migliori in assoluto, con oltre 1.000 posti.

In conclusione si può affermare che alla fine degli anni '30 l'obiettivo primario del ministero della Cultura Popolare, coincidente con il totale controllo politico e organizzativo del teatro italiano, era stato pienamente raggiunto.

A un simile risultato avevano contribuito in misura diversa vari mezzi, fra i quali particolarmente efficaci erano risultati le sovvenzioni, i meccanismi di immissione nel mercato del lavoro, di controllo della produzione e di orientamento dei soggetti. Tale complessa azione, non sempre immediatamente percepibile, aveva finito per condizionare tutto il ciclo produttivo e per garantire un prodotto finale scevro da contenuti pericolosi o comunque difformi rispetto alle direttive ufficiali. In tal modo si potevano veicolare i temi e i modelli cari al regime in un'azione non esplicitamente propagandistica, in grado di incidere effettivamente, almeno nel lungo periodo, nella mentalità collettiva.

In verità, la politica praticata dal ministero non aveva mancato di sollevare numerose critiche. Gli scrittori, ad esempio, ritenevano che si effettuassero preferenze « per alcuni pochi autori come Pirandello, Rosso di San Secondo, Rino Alessi, raccomandati in particolar modo alle compagnie, dimenticando tutti gli altri autori »¹⁰². In molti lamentavano, poi, la scarsa efficienza mostrata nella scelta delle piazze, nelle funzioni di collocamento e così via. Alle obiezioni lo stesso De Pirro rispondeva, però, che la situazione nel campo organizzativo si presentava difficile, poiché era stato fino a poco prima dominio assoluto di una « Teppa vera e propria che aveva inquinato tutte le fonti dello spettacolo. Ed ora bisogna rimediare a questa situazione »¹⁰³.

La critica forse piú grave era che il ministero, con tutte le sue munifiche sovvenzioni, non aveva operato un profondo ed effettivo risanamento, restituendo autonomia e competitività, da un punto di vista economico, alle compagnie — eccettuate forse quelle primarie. Il problema era, però, complesso. In primo luogo perché un sistema a direzione pubblica, come quello in pratica instaurato, non si poneva solo preoc-

¹⁰² ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., b. 179, f. « SIAE », rapporto informativo in data 12 giugno 1936.

¹⁰³ Ivi.

cupazioni di tipo commerciale: De Pirro ricordava come nella scelta del repertorio fosse necessario « valorizzare molti elementi, non soltanto i buoni incassi, ma anche la elevazione del pubblico »¹⁰⁴ — con il risultato di proporre spesso rappresentazioni di scarso interesse economico. Secondariamente bisogna sottolineare come la linea perseguita, tutta incentrata sugli aspetti organizzativi e politici del teatro, non ebbe sempre immediate conseguenze sulle strutture economiche. Il risultato fu che nel campo del teatro commerciale continuarono a operare le leggi di mercato — determinando fenomeni come la concentrazione produttiva o la costante diminuzione delle sale teatrali — senza che venissero introdotti efficaci correttivi. E ciò almeno finché le strutture private agirono entro determinati limiti, non minacciando l'equilibrio instaurato, il cui controllo doveva restare saldamente nelle mani del regime.

Accanto al lato economico, l'altro aspetto problematico restava quello artistico, legato oltre tutto ad alcuni tratti fondamentali della politica del ministero, quali le sovvenzioni e la valorizzazione del repertorio italiano. In una sorta di bilancio dell'attività compiuta, Alfieri, parlando alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni nel 1939, ebbe a dichiarare:

Ma per quanto si riferisce alla qualità dei complessi artistici, devo francamente riconoscere che i risultati non sono sempre stati proporzionati alla generosa assistenza dello Stato.

Talvolta mi domando se il sistema delle sovvenzioni destinato a fornire alle compagnie più agiate condizioni di vita, eliminando il pungolo della necessità, non finisca invece col produrre un malsano senso di adagiamento e un pigro accontentarsi del minimo di sicurezza finanziaria acquistata sull'appoggio dello Stato. (...) Anche per quel che riguarda il repertorio, si sono largamente incoraggiati gli autori italiani (...). Ma è opinione comune che anche in tal campo, al risultato quantitativo non ha corrisposto un pari risultato qualitativo, specialmente per quanto riguarda l'auspicata nascita di un teatro drammatico che esprima i motivi ideali ed i valori dello spirito fascista.

Ma chiari sono i segni che il rinnovamento del teatro si è già definito come esigenza negli spiriti più attenti e sensibili; e di ciò hanno dato prova i Littoriali della cultura e dell'arte, dove la gioventù universitaria fascista, affrontando il problema del teatro drammatico, ha chiaramente espresso e definito le sue aspirazioni e le sue tendenze ideali¹⁰⁵.

Sia pure tardivamente, il ministro della Cultura Popolare era co-

¹⁰⁴ Ivi.

¹⁰⁵ D. Alfieri, *Il teatro italiano*, in « Scenario », giugno 1939. Cfr. nello stesso senso: N. De Pirro, *Sveglia antelucana*, ivi, maggio 1939.

stretto ad ammettere come il disinteresse verso l'aspetto artistico risultasse assai negativo e finisse, per certi versi, per rendere quasi aleatorio il controllo burocratico realizzato, compromettendo i risultati raggiunti. Né si poteva ottenere un diverso sbocco se la soluzione a tutti i problemi del teatro era stata vista per anni nella prospettiva dell'inserimento del settore nell'elefantiacco apparato predisposto per il controllo della cultura. Ma la conclusione, dopo tutto, era ottimista: il problema artistico e spirituale si poteva anche affidare ai giovani della nuova generazione fascista, che avrebbero avuto tutto il tempo e i mezzi necessari per sperimentare le potenzialità del mezzo teatrale. Ai fini della conservazione e del consolidamento del potere era stato realizzato ciò che contava realmente, un teatro irregimentato in ogni sua manifestazione e ligio alle direttive del regime. L'arte, in fondo, era un lusso superfluo.

I giovani e il teatro.

L'attenzione che il regime riservava ai giovani in tutti i campi era viva anche nel settore teatrale. Basterebbe a dimostrarlo il fatto che dei tanti progetti presentati da Silvio D'Amico per la trasformazione e modernizzazione delle scene italiane, l'unico a essere realizzato fu quello relativo a una Accademia d'arte drammatica per giovani attori e registi.

La necessità di una scuola moderna che elevasse la qualità media delle esibizioni era da tempo sentita e aggravata dalla progressiva scomparsa dei « figli d'arte », fenomeno quest'ultimo imputabile da un lato probabilmente alle crescenti esigenze di promozione sociale ed economica — per cui il migliorato tenore di vita induceva molti artisti a indirizzare i figli verso professioni più « rispettabili » e dal reddito più sicuro — e dall'altro a un certo scadimento dell'alone romantico e misterioso che circondava la figura del grande attore, a favore di nuovi miti e modelli culturali.

Già nel 1927 il commissario straordinario della SIAE, Vincenzo Morello, aveva inviato a Mussolini un promemoria nel quale si considerava assolutamente preliminare a un teatro di stato la creazione di una scuola pubblica, sottolineando come l'arte italiana stesse ancora aspettando dal suo « duce » ciò che Napoleone aveva fatto per l'arte francese con il famoso Decreto di Mosca¹⁰⁶.

¹⁰⁶ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.734, « SIAE », memoriale di V. Morello a Mussolini, agosto 1927.

Piú tardi il ministero dell'Educazione Nazionale aveva nominato Silvio D'Amico commissario per la riforma della scuola di recitazione « Eleonora Duse » a Roma. Su progetto del critico romano l'istituto era stato profondamente mutato — con R.D.L. 24 ottobre 1935, n. 2023 — per trovare poi mediante una serie di altri provvedimenti un assetto soddisfacente¹⁰⁷. La nuova Regia Accademia di Arte drammatica, diretta dallo stesso D'Amico, si proponeva una formazione accurata di attori e registi mediante l'insegnamento di materie comuni, quali recitazione, storia del costume e trucco, e specifiche per interpreti (educazione della voce, scherma per gli uomini, danza per le donne, storia del teatro), e per registi (regia e scenotecnica). La scuola, che si avvaleva della collaborazione di valenti artisti in qualità di insegnanti, era dotata di un piccolo teatro stabile, lo « Studio Eleonora Duse », in varie occasioni aperto al pubblico. Dei migliori allievi diplomati veniva curato il collocamento in compagnie sovvenzionate da parte del ministero della Cultura Popolare, che agiva di concerto con quello dell'Educazione.

I risultati conseguiti furono in breve notevoli, come dimostrarono i successi ottenuti con la rappresentazione su una piazza di Padova di un mistero medioevale per il centenario giottesco o la *tournee* artistica del 1939 a Milano, Lugano e Ginevra; e ancora piú tardi, nel 1940-41, con l'attività della Compagnia dell'Accademia, diretta prima da D'Amico e successivamente da Corrado Pavolini.

L'istituzione si sarebbe, quindi, rivelata valida e in grado di costituire un punto di riferimento preciso per il rinnovamento delle scene italiane: basti pensare che dall'Accademia sarebbero usciti nomi come O. Costa, A. Brissoni, W. Fabro, E. Giannini. Non si sarebbe giunti, però, secondo le intenzioni del fondatore, ad affiancarle un teatro nazionale. Anzi, di lí a poco l'ente avrebbe attraversato momenti difficili a causa della precaria situazione economica, obbligando D'Amico — soprattutto negli anni della guerra — a richiedere ulteriori stanziamenti. Stanziamenti in genere accordati, come avvenne per esempio nel dicembre 1942 dopo che il critico, in un colloquio alla presenza di Bottai, aveva esposto a Mussolini la meritoria attività svolta fino ad allora¹⁰⁸.

L'istituzione dell'Accademia romana, pur costituendo una notevole

¹⁰⁷ Cfr. D.M. 29 aprile 1936; R.D.L. 1° luglio 1937, n. 1369; R.D. 25 aprile 1938, n. 742; R.D. 8 luglio 1938, n. 1308; R.D. 12 dicembre 1938, n. 2065.

¹⁰⁸ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 516.651, « D'Amico Silvio », memoriale D'Amico a Mussolini, 17 novembre 1942; appunto di Bottai del 16 dicembre 1942;

conquista, poneva l'accento soprattutto sul lato pedagogico, lasciando aperto il problema degli spazi utilizzabili dai giovani per le loro esperienze artistiche. Le direttive del regime avevano in genere mirato a una loro valorizzazione, anche se talvolta ciò si era risolto in un totale insuccesso, con notevoli perdite finanziarie¹⁰⁹. Ma si era trattato sempre di iniziative isolate: chiusa la felice stagione dei teatrini d'eccezione negli anni '20, il teatro commerciale aveva lasciato ben poco margine alle esigenze di rinnovamento e sperimentazione¹¹⁰.

L'unica valida esperienza rimane quella di Anton Giulio Bragaglia con il « Teatro delle Arti », realizzato sotto gli auspici, e nella sede stessa, della Confederazione dei professionisti e artisti. Teatro che, avvalendosi di una buona compagnia di complesso (fra gli interpreti: Diana Torrieri e, piú tardi, Anna Proclemer; fra i registi: E. Fulchi-

Nuovi compiti e vitalità dell'Accademia d'arte drammatica, in PDI, 23 ottobre 1935; sulle modalità di partecipazione cfr. *L'ammissione alla R. Accademia d'arte drammatica*, in « Scenario », febbraio 1938.

¹⁰⁹ Cfr. ad esempio le risentite proteste inviate da un gruppo di artisti alla SPD perché la Scala veniva aperta troppo facilmente ai modesti « esperimenti dei nuovi *Toscanini* » presenti in SPD, CO (1922-43), f. 555.902, « Milano - Teatro alla Scala », esposto in data 21 marzo 1939; oppure i termini della difesa di un'opera sperimentale assai contestata sempre alla Scala, ivi, ministro Educazione Nazionale a A. Chiavolini, 23 aprile 1932. Gino Pierantoni al proposito aveva suggerito di creare manifestazioni a parte per i giovani artisti, perché proponendoli sulle ribalte principali: 1) si scontentava il pubblico pagante; 2) si affrontavano spese di messinscena elevatissime; 3) si conseguivano incassi ridotti. Cfr. PCM (1931-33), f. 3/2.12, n. 5089, « Crisi del teatro lirico - Richiesta di provvedimenti », G. Pierantoni a Mussolini, 7 aprile 1932. Sul teatro di prosa cfr. ivi, n. 2999, « Provvedimenti per il teatro di prosa italiano (voti in merito) », G. Pierantoni alla PCM, 3 ottobre 1932.

¹¹⁰ Ciò non toglie che esigenze commerciali suggerissero, talvolta, di presentare sulle scene alcuni dei piú significativi interpreti dei movimenti d'avanguardia internazionali. Così, ancora per tutti gli anni '30, il pubblico italiano poté apprezzare, tra l'altro, lo stile interpretativo scarno ed essenziale di Georges e Ludmilla Pitoëff, le opere di Nemirovič-Dančenko, gli allestimenti di Tairov — anche se non sempre tali manifestazioni incontrarono il gusto degli spettatori. A proposito delle recite di Tairov, ad esempio, un cronista annotava: « Il signor Tajroff à una eccellente stampa e gli illuminati critici dei nostri quotidiani ebbero per lui gli elogi maggiori, e lo riconobbero un uomo superiore... ma loro soltanto però, perché i pochi intervenuti alle recite della Compagnia del signor Tajroff sono unanimi nel trovare assurda la sua messa in scena, non solo, ma antiestetica e assolutamente contraria ad ogni regola di buon gusto: è del Bragaglia senza genialità e peggiorato! (...) Nego poi che quegli artisti recitino bene: nell'*Uragano* di Ostrowsky non ànno fatto che urlare, sbracciarsi, correre all'impazzata per la scena: roba da manicomio addirittura! » *Cronaca dei teatri milanesi*, in AD, 16 maggio 1930.

gnoni, Giulio Pacuvio, Roberto Rebora), si distingueva per l'eccezionalità del repertorio, comprendente contemporanei poco rappresentati, come O' Neill e Wilder, accanto a riesumazioni di antiche opere italiane. Nel nuovo clima di normalizzazione subentrato agli antichi entusiasmi e a fronte delle spese sempre crescenti indispensabili per gli allestimenti teatrali, anche A. G. Bragaglia finiva così per operare all'interno delle strutture organizzative del regime. Ed è curioso notare, pure in questo caso, come fu possibile realizzare il progetto solo grazie all'impegno personale del presidente della Confederazione, Emilio Bodrero, e del segretario generale, Cornelio Di Marzio, che si impegnarono a convincere dell'utilità di un teatro i sindacati estranei al campo artistico — avvocati, medici, ingegneri, notai, ecc. — i quali avrebbero optato più volentieri per la costruzione di una moderna sala per le adunanze confederali. In seguito, un decisivo ruolo per la concreta attuazione fu svolto dal successivo presidente della Confederazione, Alessandro Pavolini, che concesse ulteriori miglioramenti al disegno, curandone una celere realizzazione ¹¹¹.

Ovviamente non mancarono del tutto anche negli anni '30 iniziative di teatro non commerciale, soprattutto destinate alla rappresentazione di repertorio italiano — magari tendenzialmente filofascista — in genere sotto gli auspici di qualche associazione o di gruppi rionali fascisti, ma si trattò di tentativi sporadici e di scarso rilievo.

Una menzione merita l'originale iniziativa dei fratelli Carlo e Ferdinando Tamberlani che a Roma fondarono una società cooperativa fra attori professionisti e tecnici teatrali per gestire direttamente e con mezzi propri un teatro aperto ai soli autori italiani (la S. A. Coop. Com-

¹¹¹ Sul teatro di Bragaglia, definito, non senza una punta di malizia, « vetrina sindacale » (*Teatro: anno XVI*, in « Scenario », ottobre 1937) cfr. Mercurio - A. G. Bragaglia, *Quel che sarà il "Teatro delle Arti"*, in « Scenario », marzo 1937; A. G. Bragaglia, *Il Teatro delle Arti e le celebrazioni siciliane*, ivi, ottobre 1939; G. Guerrieri, *Il Teatro delle Arti*, ivi, ottobre 1942; *Il Teatro delle Arti*, in « Rivista italiana del dramma », 15 marzo 1937; A. G. Bragaglia, *Il quinto anno del "Teatro delle Arti"*, ivi, ottobre 1940. Sulle aspettative e le polemiche che accompagnarono la nascita del teatro cfr. l'intervento di C. Sofia, *Necessità di un teatro*, in « Critica fascista », 15 giugno 1933, cui fece seguito un dibattito a cui parteciparono A. Soffici, C. Alvaro, C. Pavolini, S. De Feo, E. De Michelis, M. Mafai, S. D'Amico, N. Chiaromonte, A. G. Bragaglia (*Per un teatro d'arte a Roma*, ivi, 1° settembre 1933 - 1° novembre 1933). Sotto gli auspici sindacali Bragaglia non mancò di occuparsi di scenografia, organizzando nel 1933 un'interessante sezione dedicata alla scenografia moderna alla mostra del Sindacato fasc. belle arti. Cfr. N. Chiaromonte, *Scene vuote*, in « Scenario », giugno 1933.

pagnia del Teatro dei Giovani). Dopo un inizio disastroso (le repliche non giunsero alla sesta serata e dovettero intervenire le associazioni sindacali — che avevano patrocinato l'iniziativa — per corrispondere un salario minimo agli scritturati) l'impresa seguì per poco il suo ambizioso programma, finché gravi difficoltà economiche ne consigliarono il definitivo scioglimento ¹¹².

Ben altro rilievo fu attribuito dal regime all'attività svolta dai giovani universitari negli « sperimentali » sorti in varie accademie italiane. Il primo « Teatro-Guf » fu istituito a Firenze nel 1935 nella sede dell'Accademia dei Fidenti, sotto la direzione di Giorgio Venturini, in seguito a una proposta avanzata ai Littoriali che aveva trovato l'appoggio del segretario del PNF. Accanto allo sperimentale fiorentino — destinato a rimanere il centro di maggior peso culturale, dotato com'era di una vera e propria compagnia stabile — sorsero ben presto teatrini similari anche a Genova (dove ci si distinse per un repertorio di notevole impegno), a Messina (dove si tese a una concomitante valorizzazione di opere contemporanee e di motivi tratti dal folklore locale, quali le marionette siciliane), a Roma (dove debuttarono molti nomi divenuti in seguito noti) e altri ancora ¹¹³.

Il momento culminante dell'attività dei GUF era costituito dalla partecipazione ai Littoriali della cultura e dell'arte, affiancatisi dal 1934 al 1940 a quelli dello sport.

Ad essi era chiamata a partecipare tutta la gioventù universitaria, vale a dire quella che avrebbe dovuto costituire il nuovo gruppo dirigente. Di qui una serie di attenzioni particolari, a cominciare dalla maggiore libertà di discussione e di critica concessa in tali occasioni.

Il principale problema che si poneva il regime nei riguardi di questi

¹¹² *Avanti i giovani*, in AD, 10 gennaio 1931; *Notiziario*, ivi, 18 aprile 1931. Ci si interessò del problema della sperimentazione anche in campo lirico: i giovani cantanti potevano esibirsi, ad esempio, al « Teatro d'avviamento artistico » di Alessandria e i giovani concertisti alle numerose « Rassegne » organizzate dal sindacato musicisti. Interessante poi l'iniziativa di presentare lavori del tutto inediti in occasioni come le « Manifestazioni liriche bergamasche », svoltesi nel settembre 1937, dove in 18 rappresentazioni debuttarono tre opere liriche e un balletto. Cfr. *Musica: anno XVI*, in « Scenario », dicembre 1937.

¹¹³ Sul Teatro-Guf di Firenze cfr.: C. Padovani, *Vita e trasfigurazione di un piccolo teatro*, in « Scenario », marzo 1935; C. Giachetti, *Cinque anni di sperimentale*, ivi, maggio 1939; sul GUF di Genova: G. Pacuvio, *Il teatro e i G.U.F.*, ivi, febbraio 1938; sul GUF di Messina: E. Fulchignoni, *Lo sperimentale del G.U.F. di Messina*, ivi, settembre 1938.

giovani era quello di perseguire un'educazione integrale che avrebbe permesso la nascita dell'italiano nuovo del tempo fascista. Per la realizzazione di un simile obiettivo ci si doveva però scontrare con la ferma intransigenza dei giovani, che criticavano apertamente l'incapacità del regime di effettuare una svolta rivoluzionaria in campo sociale e politico, con il risultato di creare un'evidente contraddizione fra le velleitarie dichiarazioni ufficiali e la realtà, fatta di sostanziale conservatorismo. Tale situazione, già abbastanza delineata dalla metà degli anni '30, ha fatto parlare di un « nuovo fascismo » destinato però a troncarsi nel periodo della guerra e addirittura a inserirsi nel filone del « nuovo antifascismo » — al quale sarebbero approdati molti giovani delusi e ormai convinti dell'impossibilità di operare un effettivo mutamento dall'interno del regime¹¹⁴. Proprio in simili ambienti erano destinati a fermentare i risultati migliori e più interessanti anche nel campo artistico.

I Littoriali della cultura e dell'arte, ai quali dunque era attribuita grande importanza, comprendevano convegni di critica drammatica, concorsi per opere teatrali e bozzetti scenici. Particolare interesse rivestirono i dibattiti, caratterizzati dal prevalere di posizioni nette e radicali, generalmente in linea con le posizioni ufficiali espresse dal regime — ma non prive di qualche aspetto provocatorio. Nel primo convegno di Firenze, ad esempio, mentre si condannavano i logori drammi borghesi, inneggiando a un nuovo teatro fascista in armonia con il clima storico e ispirato agli eterni valori restaurati dal regime, il vincitore del concorso di critica, Carlo Terron, si imponeva con una calorosa difesa del teatro dialettale, additato come unica schietta prova del genio italico sulle scene¹¹⁵.

Diversificate le posizioni anche sul tema del rapporto fra teatro e stato ai Littoriali di Napoli nel 1937: se molti sostennero l'istituzione di organismi stabili e sovvenzionati, altri difesero il nomadismo delle compagnie (che avrebbe facilitato lo stesso processo di unificazione nazionale). Non mancò chi asserì l'inutilità di qualunque provvidenza pubblica, da considerare un palliativo a sostegno di un teatro destinato a un'ineluttabile scomparsa a causa dell'ormai insanabile frattura con il

¹¹⁴ R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. II, pp. 235 ss. Anche utile R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano 1962, pp. 101 ss.

¹¹⁵ C. Giachetti, *Il Teatro ai Littoriali di Firenze*, in « Comoedia », giugno 1934; *Giovinezza*, in « Scenario », maggio 1934; *I Convegni dei Littoriali della cultura e dell'arte*, in PDI, 25 maggio 1934.

genuino spirito popolare, determinatasi a partire dall'Umanesimo. I favori della giuria andarono, tuttavia, all'assertore di una posizione piú ortodossa, Guido Pasetti, che perorò la necessità di creare un'unica istituzione accentrata a Roma, al di sopra di ogni altro ente e organismo nazionale, che avrebbe simboleggiato per le sue stesse caratteristiche l'unità spirituale e culturale della nazione ¹¹⁶.

Interessanti dibattiti si ebbero anche sui temi delle funzioni del teatro nella propaganda politica, quando si affermò che le scene artistiche avrebbero nuovamente svolto un insostituibile ruolo politico e civile — come era già avvenuto in passato — senza ricorrere ad alcuna costringimento, semplicemente nel momento in cui il fascismo avesse permeato con i suoi valori la società intera. Oppure quando si ricordò l'insostituibile compito di sperimentazione e ricerca affidato agli stessi « Teatri-Guf », destinati in un futuro assai prossimo a uscire dalle università per avvicinare un pubblico piú vasto ¹¹⁷. Non mancarono argomenti piú specifici e tecnici, come ai Littoriali di Palermo del 1938, quando il convegno fu incentrato sui mezzi espressivi e linguistici del teatro e sulla figura del regista. Quasi concordemente le relazioni, dopo aver discusso lo sviluppo storico che aveva portato dalla dicotomia autore/attore alla nascita di uno specifico ruolo di coordinazione fra i vari elementi, sottolinearono i pericoli insiti nello strapotere del regista — al quale si sarebbero dovuti i migliori risultati ma anche i « pericolosi travimenti » verificatisi in Russia e Germania — e invocarono il ritorno di un teatro di vera poesia ¹¹⁸.

È curioso osservare come tali varie e, a volte, estreme posizioni trovassero ben pochi riscontri nelle concrete realizzazioni. Assai limitati risultano i copioni lontani da temi e situazioni tipici del deprecato teatro borghese tradizionale. Così l'opera vincitrice nel 1934, *Il richiamo* di Gian Pietro Giordana, è ispirata alla vicenda di una madre che, abbandonata la famiglia in seguito al tradimento del marito, alla notizia delle prossime nozze del figlio riscopre il valore profondo dell'unità familiare e la gioia di sacrificarsi per la felicità dei congiunti, ritornando perciò

¹¹⁶ G. Pacuvio, *Il convegno di critica teatrale "Necessità di un teatro stabile in Italia"*, in « Scenario », maggio 1937; *I Littoriali del teatro*, ivi, agosto 1937.

¹¹⁷ G. Frigerio, *Funzioni del teatro nella propaganda politica*, in « Gerarchia », marzo 1936; cfr. inoltre A. Manzi, *Il teatro educatore politico*, in « La Parola e il Libro », agosto - settembre 1937.

¹¹⁸ E. Contini, *Idee dei giovani ai Littoriali del Teatro*, in « Scenario », maggio 1938.

sulla sua decisione. Anche *La casa* di Siro Angeli risulta una vicenda delicata, riecheggianti talune opere di Verga e Pascoli, affidata piú all'atmosfera poetica che all'esile trama ¹¹⁹.

Ciò che colpiva gli osservatori dell'epoca non era ovviamente la mancanza di capolavori, o anche solo il basso livello artistico dei copioni presentati — non sorprendente in lavori di giovanissimi autori, talvolta al primo saggio — bensí l'assenza di quei temi e di quelle posizioni sostenute calorosamente nei concomitanti dibattiti. Anche quando i soggetti delle commedie, in genere liberi, venivano fissati a priori — dovendo vertere, ad esempio, sulla celebrazione dell'unione e integrità della famiglia o ispirarsi « ad un episodio della Rivoluzione Fascista intesa non come valore storico ma quale rivoluzione in cammino » ¹²⁰ — scarsissime risultarono le opere incentrate sui temi fascisti. Né le giustificazioni addotte ufficialmente apparivano molto convincenti (« questo, i giovani, l'hanno talmente nel cuore e nel sangue, che non possono pensarlo su un palcoscenico ») ¹²¹.

In realtà, ai Littoriali si verificavano, sia pure in dimensioni piú ridotte e prive di molte implicazioni economico-sociali, le stesse contraddizioni che segnavano la politica del regime nei confronti del mondo del teatro: dalle difficoltà a pervenire a progetti concreti e risolutivi alle resistenze passive opposte dalle strutture e dalla stessa cultura teatrale; dalla molteplicità delle posizioni teoriche — in contrasto fra di loro — alla scarsa penetrazione delle idee-guida del fascismo, e cosí via.

Non a caso la prova che piú interpreta lo spirito e le idealità dei partecipanti ai Littoriali deve forse essere ricercata, piú che nelle singole opere vincitrici, in direzione del teatro di massa, e cioè di uno degli apporti piú interessanti dal punto di vista politico e sociale operati dal regime nel settore. Il tema del rapporto fra teatro e masse, oltre a essere trattato direttamente nel 1934 e nel 1939, affiora, infatti, costantemente nei dibattiti giovanili, a dimostrazione di come solo un ritorno alle originarie funzioni rituali e comunitarie fosse ritenuto in grado di restituire l'autentico valore all'espressione teatrale. Di qui un

¹¹⁹ C. Giachetti, *Il Teatro ai Littoriali di Firenze*, art. cit.; G. Venturini, *Le rappresentazioni al "Teatro sperimentale dei G.U.F." e la mostra di scenografia*, in « Scenario », maggio 1937; *I Littoriali del Teatro*, ivi, marzo 1936.

¹²⁰ *Entusiastica partecipazione dei goliardi fascisti ai Littoriali della cultura e dell'arte*, in PDI, 23 marzo 1935; cfr. anche G. Rocca, *Una nuova era per il teatro di prosa*, art. cit.

¹²¹ G. Venturini, art. cit.

costante appello a un teatro di poesia che si sviluppasse al di fuori delle costrizioni borghesi — comprese quelle relative all'obbligo di realizzare gli spettacoli in luoghi deputati — e fosse teatro di masse e per le masse¹²².

In tale prospettiva un interesse particolare rivestì la rappresentazione di *18 B. L.*, che voleva costituire il primo concreto tentativo di teatro di massa assolutamente svincolato dalla tradizione classica. Ad esso contribuirono otto scrittori (A. Pavolini, C. Sofia, G. Venturini, L. Bonelli, R. Melani, S. De Feo, G. Gherardi, L. Lisi) sotto la regia

¹²² Oltre agli articoli sopraccitati, cfr. N. De Pirro, *I Littoriali del Teatro*, in « Scenario », aprile 1939; *Intensa giornata di discussioni per i Littoriali della cultura e dell'arte*, in PDI, 24 aprile 1935. Per una interpretazione complessiva delle manifestazioni dei Littoriali cfr. U. Alfassio Grimaldi - M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano 1983. Cfr. anche: Gruppi dei Fascisti Universitari, *Regolamento dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Firenze 1934; *Le Commissioni giudicatrici per i Littoriali della cultura e dell'arte*, in PDI, 14 febbraio 1936.

I primi tre classificati ai concorsi per la critica, per opere teatrali e per la scenografia — ramo quest'ultimo che vide una massiccia partecipazione e risultati assai apprezzabili (cfr. G. Salvini, *Scenografia italiana ai Littoriali*, in « Scenario », giugno 1934) furono i seguenti:

Firenze 1934 — *Convegno di critica teatrale*: N. Manzari, E. Antonelli, P. Ingrao; *Concorso di critica teatrale*: C. Terron, R. Aicardi, P. Gismondi; *Concorso per un soggetto sceneggiato*: C. Doglio, D. Paoletta, A. Vaccheri; *Concorso per un'opera scenica*: G. P. Giordana, G. Musso, C. Roggero; *Concorso di scenografia*: C. Conti e V. Di Pace, D. Bologna, E. Nelli.

Roma 1935 — *critica*: G. Pacuvio, A. Zapponi, F. Piemontese; *opera scenica*: non assegnato, V. De Franciscis, N. Manzari; *scenografia*: C. Conti, P. Sagrestani, D. Bologna.

Venezia 1936 — *critica*: A. Zapponi, G. Pasetti, E. Fulchignoni; *opera scenica*: E. Caballo, S. Ricciardi; *scenografia*: D. Bologna, A. Natalini, S. Angelini.

Napoli 1937 — *critica*: G. Pasetti, O. Costa, F. Allegretti; *opera scenica*: S. Angeli, F. Rosso, V. Mazzoncini; *scenografia*: D. Bologna, C. Conti, E. Sotsas.

Palermo 1938 — *critica*: E. Fulchignoni, G. Treves, S. Ricciardi; *opera scenica*: F. Zardi, R. Reborà, F. Del Beccaro; *scenografia*: M. Corbi, C. Conti, V. Valentini.

Trieste 1939 — *critica*: O. Costa, U. Guerra, G. Botta; *opera scenica*: M. Muraro, L. Centazzo, F. Rossi; *scenografia*: E. Caizzi, M. Vincenzi, G. Calisti.

Bologna 1940 — *critica*: U. Guerra, M. Santoni Rugiu, C. Colombo; *scenografia*: W. Reffi, L. Ciarnelli, E. Convalli.

I nomi riportati — desunti dagli articoli citati e da: U. Alfassio Grimaldi - M. Addis Saba, op. cit., pp. 199 ss. (riporta gli elenchi completi dei vincitori ai Littoriali) — si riferiscono alle gare maschili; i Littoriali femminili 1939-1941 non comprendevano infatti temi o concorsi di carattere teatrale.

di Alessandro Blasetti. L'idea era quella di utilizzare un autocarro da trasporto, il 18 B. L., per dipingere un quadro di ispirazione fascista sulla storia dei precedenti venti anni. Lo spettacolo ebbe luogo la sera del 29 aprile 1934 sulla riva sinistra dell'Arno a Firenze, utilizzando una vasta spianata dove si esibirono circa duemila attori con l'ausilio di automezzi di vario genere. Il primo tempo era ambientato in periodo di guerra: l'autocarro attraversava le trincee carico di giovani fanti e subito si scatenava un'azione bellica — con tanto di mitragliere, razzi a paracadute, cannoni e fotoelettriche — terminante con l'inalberamento del tricolore sulla postazione raggiunta. La seconda scena ricostruiva gli scontri in occasione di uno sciopero « rosso » e la fine del Parlamento — un grande tavolo intorno al quale un gruppo di persone gridava e discuteva, lanciando palloncini in aria (le vane promesse al popolo). Il tavolo veniva, quindi, travolto dal 18 B. L. e, mentre i fascisti si stringevano intorno ai loro caduti, un aeroplano sorvolava la scena gettando migliaia di copie del « Popolo d'Italia » con l'annuncio della formazione del governo Mussolini. Il terzo tempo si svolgeva in epoca fascista: aperto da una coreografica esibizione di centinaia di giovani atleti, proseguiva con scene di lavori di bonifica e di costruzione della strada per Littoria. Il logoro autocarro, dopo essere servito anche a tali realizzazioni, veniva infine accantonato.

La rappresentazione, alla quale assistettero circa ventimila persone, fu però recensita negativamente dai critici più autorevoli per la sua relativa freddezza e mancanza di coesione¹²³. Replicando a tali obiezioni uno degli autori, Alessandro Pavolini, ammise gli errori e le imperfezioni del lavoro, ricordando però che si era trattato, comunque, della prima esperienza in una nuova direzione:

Il teatro di masse si farà: primo, perché l'atmosfera di salotto decaduto dei vecchi teatrini è ormai anacronistica: secondo, perché — d'altra parte — le frequenti adunate di 20.000, 30.000 persone, *alle quali può veramente « parlare » soltanto il DUCE*, reclamano, con muto linguaggio, di non esaurirsi nella contemplazione di se stesse: chiamano rappresentazioni vaste e corali dei loro sentimenti, spettacoli e miti.

Nella notte fiorentina del 29 aprile la cosa più significativa e ricca d'insegna-

¹²³ Cfr. S. D'Amico, *Cronache del teatro*, Bari 1964, vol. II, p. 288; *Spettacolo di masse e teatro politico*, in PDI, 17 marzo 1934; G. Salvini, *Spettacoli di masse e "18 BL"*, in « Scenario », maggio 1934 (dove si confronta il lavoro agli spettacoli di massa sovietici, ritenuti eccessivamente strumentalizzati).

menti riuscí infatti il pubblico, o meglio il popolo degli spettatori, moltitudine spontanea, entusiastica e rispettosa, assetata di teatro nuovo¹²⁴.

Cosí Pavolini riaffermava la propria fede nella possibilità di attirare allo spettacolo teatrale un pubblico di massa, fino ad allora escluso. Le indicazioni venute dall'esperimento del 18 B. L. non sarebbero andate perdute: di lí a poco il regime fascista avrebbe fatto del motto mussoliniano « andare verso il popolo » uno dei capisaldi piú significativi e rivoluzionari della sua politica teatrale.

¹²⁴ *Segnalazioni. Popolo e teatro di massa*, in PDI, 11 maggio 1934.

CAPITOLO XI

TEATRO DI MASSA E DRAMMATURGIA FASCISTA

La funzione della cultura popolare.

Fin dai suoi esordi, la politica teatrale fascista aveva mirato a un'irregimentazione politica e a un controllo burocratico-organizzativo delle strutture del mondo artistico, con un'azione divenuta nel corso degli anni sempre piú efficace e complessa. Parallelamente si era venuta delineando con chiarezza una seconda direttrice di sviluppo, riguardante il problema dell'allargamento della fruizione teatrale a vasti strati popolari, destinata ad assumere un notevole rilievo a causa delle peculiarità stesse del regime.

Buona parte della moderna storiografia ha da tempo messo in luce i legami fra la nascita del fascismo — e di movimenti simili — e l'acuirsi, con la guerra mondiale, dei problemi connessi alla trasformazione in una società industriale di massa. E ha altresí sottolineato la spinta verso un'integrazione nazionale dei nuovi regimi e il loro caratteristico alto tasso di attivismo e partecipazione popolare. Per comprendere pienamente il rapporto potere-masse in tal modo instauratosi è necessario allargare l'analisi, oltre all'ambito tradizionale della sfera strettamente politica, diplomatica e militare, alle piú svariate manifestazioni della vita sociale e culturale.

Uno studio particolarmente significativo in tale direzione — oltre a quelli, ad esempio, di P. V. Cannistraro, E. R. Tannenbaum e V. De Grazia — è quello di George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*. In esso l'autore mostra come il processo d'integrazione e auto-identificazione nazionale della comunità tedesca in base a miti e valori tradizionali abbia interessato anche campi come quello architettonico,

9 E. SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*.

letterario, musicale e artistico. Riguardo al teatro, Mosse rileva, da un lato, il carattere di rito religioso che i nazisti intendevano attribuire — influenzati in parte dalle teorie wagneriane — alle scene della nuova Germania. Dall'altro, osserva come molti elementi di una simile « liturgia teatrale » siano stati trasferiti alle adunate e ai movimenti di massa, concorrendo a determinare uno specifico « stile politico », basato sulla drammatizzazione di miti e culti popolari¹.

L'analisi di Mosse presenta indubbiamente indicazioni suggestive, ma, come è stato notato, non può essere facilmente trasposta al caso italiano per una serie di motivazioni, quali, ad esempio, l'arretratezza del fenomeno di nazionalizzazione, le peculiarità dell'ideologia fascista e della tradizione culturale italiana². Il problema dell'effettivo inserimento delle masse nella comunità nazionale non era però meno avvertito. Anzi, esso era aggravato dalle modalità con cui era avvenuto il processo di unificazione del paese e dalla singolare eterogeneità di retroterra socio-culturali. Di qui la potenziale funzione della cultura popolare che, lungi dall'apparire un'esibizione di politica demagogica, era concordemente ritenuta un'efficace risposta alla diffusa esigenza di integrazione culturale.

Delineare le caratteristiche specifiche di una tale cultura — strettamente legata al ruolo politico ricoperto dalle masse nel contesto sociale — risultava però assai problematico.

Una delle posizioni più interessanti in proposito è quella assunta da Bottai, non solo per la sua ben nota sensibilità ai problemi culturali, ma anche alla luce degli effettivi sviluppi dell'azione fascista. Significativa appare in particolare una conferenza da lui tenuta al sesto congresso della Federazione internazionale delle Unioni intellettuali, svoltosi a Barcellona nell'ottobre 1929. In essa si valutava storicamente il rapporto delle masse con il potere costituito, evidenziando come per secoli le élites dominanti avessero considerato le classi subalterne una costante minaccia per il regolare andamento della vita collettiva. Una simile concezione della « pericolosità delle masse » — soprattutto dopo i drammatici avvenimenti della Rivoluzione francese — aveva impedito una larga

¹ G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse*, Bologna 1975, soprattutto pp. 25 ss. e 149 ss. (trad. it. di *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich*, New York 1974).

² Cfr. l'introduzione di R. De Felice a G. L. Mosse, op. cit., pp. 14 ss.

diffusione della cultura per non aggravare l'inquietudine e l'insoddisfazione verso un'oppressiva realtà economico-sociale.

Opposta risultava la visione dei socialisti che auspicavano una completa appropriazione della cultura, in vista delle funzioni dirigenziali che le masse stesse erano chiamate a svolgere nella società.

Il fascismo giudicava anacronistica la posizione relativa alla « pericolosità delle masse » ed erronea — come avrebbero dovuto provare i dubbi risultati conseguiti dalle università popolari — quella socialista di completa emancipazione. La soluzione consisteva nel garantire la parità politica, morale, giuridica di tutte le classi, riconoscendone allo stesso tempo le differenti funzioni all'interno della comunità nazionale. Si evidenziava quindi l'illogicità della teoria secondo la quale le masse avrebbero dovuto impadronirsi di determinati strumenti culturali al fine di assolvere compiti già espletati da altri gruppi. L'ideale era una preparazione specifica per ogni classe, che doveva essere messa in condizione di operare nel miglior modo possibile nel supremo interesse della nazione.

Bottai proseguiva illustrando la perfetta conformità della concezione esposta con l'esperienza del regime fascista, che sanciva l'uguaglianza delle classi sociali attraverso l'ordinamento corporativo, ma approntava strumenti educativi differenziati. La riforma scolastica era volta a formare specificamente l'*élite* superiore, mentre alle masse veniva riservata, in primo luogo, una preparazione tecnica e professionale per poter soddisfare le esigenze produttive. E secondariamente, un'educazione morale e politica, impartita dalle diverse strutture che si proponevano di guidare e inquadrare i cittadini in ogni momento della loro esistenza: balilla, avanguardie, partito, milizia, sindacati, dopolavoro, ecc. Bottai, sottolineando la natura spirituale dell'*élite*, concludeva riconoscendo la necessità di una certa mobilità verticale, garantita dalle facilitazioni e provvidenze scolastiche previste dal regime. Solo in tal modo potevano « formarsi le capacità e ascendere verso la cultura senza costringere il sapere all'impossibile e vana disdicevole discesa per democratizzarsi tradendo la propria essenza »³.

Sostanzialmente la visione di Bottai stabiliva uno strettissimo nesso tra l'aspetto sociale e quello culturale, operando quasi una trasposizione su un piano intellettuale della concezione politica del fascismo relativa alla cooperazione delle classi nel superiore interesse nazionale. Da tale punto di vista appariva del tutto giustificata la netta cesura tra *élite* e

³ Il convegno delle Unioni intellettuali a Barcellona, in PDI, 19 ottobre 1929.

massa, anche se era necessario assicurare un loro coordinamento funzionale per garantire l'armonico sviluppo della società.

Una simile posizione era però, in pratica, assai vicina alle teorie conservatrici. Infatti, continuava ad attribuire a un ristretto gruppo dirigenziale il monopolio dell'alta cultura, e alle masse conoscenze limitate, affinché adempissero il loro ruolo senza porre in discussione i moduli stabiliti e imposti dal potere. Da una parte una cultura dinamica e problematica, sempre alla ricerca di nuove soluzioni sociali e politiche e, al limite, dotata di un certo margine di autonomia e libertà critica. Dall'altra una cultura statica e passiva, che si basava su luoghi comuni, modelli e comportamenti approvati dal sistema.

Più originale era semmai l'affermazione che l'educazione delle masse dovesse essere realizzata in buona misura all'esterno delle tradizionali strutture scolastiche e affidata a organi dello stato e del partito. L'inserimento in simili enti garantiva di per sé una sorta di educazione politica permanente e un costante grado di mobilitazione ideologica e pratica. Ma poneva altresì il delicato problema del tipo di messaggi da trasmettere alle masse: Bottai non era certo l'unico a ritenere che una monotona ripetizione di *slogans* propagandistici avrebbe avuto, alla lunga, un'efficacia formativa assai ridotta. E ciò mentre un ampio dibattito indicava proprio come caratteristica di una simile cultura la capacità di influire in maniera permanente sulle masse, modificandone — almeno nel lungo periodo — valori e comportamenti nella direzione voluta dal fascismo⁴.

⁴ Sulle posizioni espresse in merito alla valenza politica ed educativa della cultura popolare cfr. « Critica fascista », soprattutto dalla metà degli anni '30, e in particolare: G. Bottai, *Cultura in azione*, ivi, 15 settembre 1936; M. M. Morandi, *Attualità della cultura*, ivi, 1° dicembre 1936; V. Pratolini, *Dovere sociale della cultura*, ivi, 1° luglio 1937; *Educazione e cultura popolare*, ivi, 15 giugno 1937. Sulla concezione di Bottai cfr. A. J. De Grand, op. cit., pp. 255 ss. Interessante pure la posizione di Berto Ricci, che, identificando la cultura fascista con la cultura rivoluzionaria — opposta all'autonomia e alla neutralità tipiche della cultura liberale — ne ravvisava le caratteristiche proprio nel tipo di pubblico e nell'aspetto politico-formativo: « Una cultura rivoluzionaria agirà sul pubblico in due sensi: anzitutto amplificandolo e facendone, da borghesia, popolo — cioè interessando moltitudini sempre maggiori alle cose dell'intelletto; poi imprimendogli il proprio carattere, ossia il carattere della propria rivoluzione, qualunque siano le diffidenze, i gusti e le abitudini, le resistenze passive e spesso inconscie da vincere. Sono, queste, due azioni simultanee e strettissimamente connesse tra loro: e rispondono entrambe a quello che è da ritenersi il principio fondamentale di ogni cultura rivoluzionaria: *formare il pubblico e non subirlo, al fine di produrre una rivoluzione d'idee che*

Sulla base di tali premesse, ci si attenne al modello di una « traduzione » dei temi culturali piú sentiti dalle masse in forme e modi che agissero da conferma verso l'autorità costituita e allargassero la base di consenso del regime fascista. Vi era, tuttavia, il pericolo di proporre moduli ripetitivi e privi di efficacia, fallendo nell'auspicata opera di socializzazione politica — pericolo già implicitamente avvertito da Bottai nel rischio di una sostanziale estraneità fra alta cultura e cultura di massa. A fronte di ciò, molti ritennero che l'elemento centrale da considerare per una simile operazione fosse la supposta preminenza del fattore emotivo nel comportamento delle masse. Di conseguenza ci si sarebbe dovuti orientare verso l'esaltazione di motivi irrazionali e fideistici, utilizzando strumenti atti a garantire non solo il contatto con un pubblico vasto ed eterogeneo, ma anche una comunione spirituale con gli spettatori. Il teatro, da questo punto di vista — per la sua capacità potenziale di superare l'isolamento dell'individuo, integrandolo nella massa degli astanti — poteva essere uno dei mezzi privilegiati.

Un esempio suggestivo proveniva, ancora una volta, dalla Germania, dove venivano organizzati i *Thingspiele* (dal termine germanico indicante il tribunale degli uomini liberi). Tali grandiose manifestazioni all'aperto, che rappresentavano vicende legate alla storia, alla leggenda e alle feste locali, dovevano costituire, nelle intenzioni di Goebbels, il nuovo teatro tedesco. Per esse Wilhelm von Schramm giunse a elaborare uno schema che contrapponeva il vecchio teatro borghese (intimista, introverso, individuale, con protagonisti in lotta con sé stessi, rappresentato in luoghi chiusi) al teatro nazista (corale, popolare, con eroi drammatici, rappresentato in luoghi aperti; con cori, rituali, pubblico di massa). Caratteristiche degli spettacoli erano essenzialmente la netta contrapposizione tra capi e gregari, l'accuratezza delle messe in scena (con masse di comparse, architettura e scenografia molto curate, impressionanti effetti visivi e fonici), il richiamo diretto all'ideologia nazista (tramite bandiere, simboli e attori rigorosamente di « pura razza ariana ») e il forte richiamo al misticismo. L'autosuggestione così creata provocava un'identificazione di gruppo, facendo percepire tangibilmente agli spettatori l'appartenenza a un'unica collettività e razza⁵.

corrisponda alla rivoluzione politica in tutte le zone della pratica e del pensiero». B. Ricci, *La cultura neutrale*, in PDI, 26 gennaio 1935.

⁵ O. Tiby, *Gli spettacoli all'aperto in Germania*, in « Scenario », dicembre 1938; C. Meano, *Teatro germanico 1940*, ivi, agosto 1940; K. Sauer, *Grecia e Roma*

In Italia funzionavano da anni, in verità, numerosi teatri all'aperto, fra cui principalmente quello di Siracusa, ma con manifestazioni generalmente improntate alla tradizione greca e latina.

Con il passare del tempo le rievocazioni classiche si erano moltiplicate: a Siracusa, Fiesole, Ostia, Taormina, Paestum, Erba, Asolo, si aggiunsero varie altre località, fra cui Pola, e persino Sabratha in Tripolitania — dove Mussolini aveva inaugurato nel marzo 1937 un anfiteatro romano⁶. Per organizzare e coordinare tutte le iniziative sorte, fu stabilito di estendere le funzioni dall'INDA — passata alle dipendenze della Stampa e Propaganda con R. D. 2 dicembre 1935, n. 2438 — che aveva assicurato fino ad allora la continuità dei soli spettacoli siracusani. Con la legge 2 febbraio 1939, n. 397, l'Istituto Nazionale del Dramma Antico fu profondamente ristrutturato, al fine di divenire un reale centro propulsore per la divulgazione del teatro classico in tutto il paese⁷.

Ma simili iniziative, lungi dall'esaurire il discorso, ponevano semmai il problema del repertorio, sottolineando come fosse necessario per il grande teatro di massa all'aperto ricorrere ancora alle opere della tradizione classica. L'intera evoluzione del teatro tradiva una destinazione aristocratica, prima — per il colto e raffinato pubblico delle corti — e borghese poi, con i suoi complicati drammi psicologici e le sue introspezioni liriche. Mancava nella letteratura drammatica italiana un repertorio moderno rivolto a un vero pubblico di massa.

La presa di posizione più significativa in tal senso venne dallo stesso Mussolini che, in occasione del cinquantesimo anniversario della fondazione della SIAE, il 28 febbraio 1933, pronunciò il suo discorso forse più importante sullo specifico argomento del teatro.

Dopo aver ricordato come eventi quali la guerra e la rivoluzione

nel teatro germanico d'oggi, ivi, febbraio 1942; S. D'Amico, *Visita alla scena tedesca*, ivi, agosto 1942; H. Brenner, op. cit., pp. 169 ss.

⁶ *Trentacinque teatri*, in « Scenario », agosto 1938; C. V. Lodovici, *Le sacre rappresentazioni italiane*, ivi, giugno 1942; F. Saporì, *Teatri classici*, in PDI, 19 gennaio 1932; P. Rio, *La tragedia antica nel teatro greco di Siracusa*, ivi, 27 gennaio 1933; *Il successo degli spettacoli classici a Taormina*, ivi, 30 aprile 1935; G. Rocca, « *Edipo Re* » - *Al teatro di Sabratha*, ivi, 20 marzo 1937; *Treni speciali per gli spettacoli di Paestum*, ivi, 24 maggio 1938; G. Caputo, *Il teatro romano di Sabratha*, in « Rivista italiana del dramma », 15 marzo 1937.

⁷ ACS, PCM (1940-41), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 12; anche ivi, 1938-39, n. 3; I. r., *La settimana teatrale*, in PDI, 6 gennaio 1939; v. b., *L'istituto del dramma antico e la sua attività culturale*, in « Scenario », agosto 1941. Da segnalare inoltre che in esecuzione della legge 2 febbraio 1939, n. 397, verrà emesso il R.D. 19 giugno 1940, n. 1351, con il nuovo statuto dell'ente.

fascista avrebbero dovuto essere la migliore ispirazione per il genio artistico, Mussolini affermò:

Ho sentito parlare di una crisi del teatro. Questa crisi c'è, ma è un errore credere che sia connessa con la fortuna toccata al cinematografo. Essa va considerata sotto un duplice aspetto, spirituale e materiale. L'aspetto spirituale concerne gli autori; quello materiale, il numero dei posti. Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere 15 o 20 mila persone. La « Scala » rispondeva allo scopo quando un secolo fa la popolazione di Milano contava 180 mila abitanti. Non risponde più oggi che la popolazione è di un milione.

La limitazione dei posti crea la necessità degli alti prezzi e questi allontanano le folle. Invece il teatro, che, a mio avviso, ha più efficacia educativa del cinematografo, deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che il popolo le chiede. Essa deve agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini. Basta con il famigerato « triangolo », che ci ha ossessionato finora. Il numero delle complicazioni triangolari è ormai esaurito. Fate che le passioni collettive abbiano espressione drammatica, e voi vedrete allora le platee affollarsi.

Ecco perché la crisi del teatro non può risolversi se non sarà risolto questo problema⁸.

Le parole di Mussolini, come è facile immaginare, ebbero un'eco vasta e immediata. Quotidiani e riviste specializzate commentarono in modo differente l'autorevole presa di posizione e si delinearono ben presto interpretazioni diverse. Gli esponenti della critica più moderata ritennero che il discorso sul teatro di massa dovesse essere realisticamente inteso come un invito a intensificare e migliorare la qualità e quantità degli spettacoli effettuati nei normali teatri per due o tremila persone — gli unici in grado di preservare il fascino peculiare delle ribalte teatrali: il contatto diretto e la comunione con il pubblico⁹. Altri invece — e fu la posizione ufficiale — intesero l'affermazione in senso più stretto e iniziarono a discutere della progettazione di edifici o spazi all'aperto in grado di ospitare ventimila persone — si pensi, ad esempio, ad al-

⁸ *Mussolini parla agli scrittori*, in « Nuova Antologia », maggio - giugno 1933.

⁹ S. D'Amico, *Cronache del teatro*, cit., vol. II, pp. 211 ss.; ACS, PCM (1934-36), f. 18/2, n. 3427/5, « Riunioni delle Corporazioni. Corporazione dello Spettacolo », relazione della Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria sul problema edile del teatro con particolare riferimento alla costituzione di « teatri per massa »; *Spettacoli all'aperto: teatro di masse*, in « Scenario », agosto 1937.

cune relazioni presentate al Congresso Volta e ai Littoriali del teatro, oppure all'ambiziosa realizzazione di *18 B. L.*¹⁰.

Piú complessa si presentava la questione spirituale. Concordemente si conveniva che le parole di Mussolini avevano attirato l'attenzione del mondo della cultura sul ruolo di primo piano che il teatro poteva svolgere nella società, interpretandone i piú intimi motivi. E ciò in un momento delicato per il mondo teatrale, attraversato da una crisi, la cui portata esorbitava dai limiti di una ciclica congiuntura negativa. Veniva così attribuita alla scena drammatica una nuova dignità, come puntualizzò Luigi M. Personé sul « Popolo d'Italia »: « non solo Egli ha riscattato il Teatro dalla superstiziosa accusa di forma inferiore e decadente, ma gli ha assegnato il compito piú alto e piú degno che all'Arte sia lecito attribuire... »¹¹.

Pertanto le provvidenze inerenti il teatro di massa assumevano una duplice valenza: da un lato erano da considerare parte integrante della politica sociale svolta dal regime, affinché cadessero anacronistici privilegi e anche la vita culturale si uniformasse ai mutamenti avvenuti in campo politico. Dall'altro, dovevano servire le ragioni stesse dell'arte, perché, superate le obsolete convenzioni drammatiche e sceniche, il teatro potesse ritrovare nuovo significato in quel rapporto con le moltitudini a cui le sue stesse caratteristiche strutturali lo destinavano.

Ma perché tale rapporto potesse pienamente svilupparsi era necessario creare un repertorio adeguato, lontano dalla prosaica quotidianità del teatro borghese, in grado di interpretare i miti e le idealità dell'epoca moderna. I nuovi valori poetici e la ritrovata socialità del mezzo teatrale sarebbero stati fondamento di una rinnovata concezione estetica. E sarebbe spettato all'Italia, secondo tale ottica, assumere nuovamente il ruolo di guida spirituale, seguendo un'antica vocazione civilizzatrice.

Proprio nell'ideale richiamo a una « nuova classicità », che si rifacesse alle gloriose tradizioni del teatro occidentale e nello stesso tempo fosse diretta espressione del mondo contemporaneo, molti scorgevano il reale significato, politico e artistico, del teatro nell'era fascista¹².

¹⁰ E. Rocca, *Il Duce e l'arte del nostro tempo*, in « Critica fascista », 15 gennaio 1933; A. Toni, *I "cartelloni" lirici*, in PDI, 9 novembre 1933.

¹¹ L. M. Personé, *La funzione del teatro*, ivi, 23 maggio 1934.

¹² A. Hermet, *Prosa e poesia di Teatro*, ivi, 6 dicembre 1937; G. Gherardi, *Teatro per il popolo a un congresso internazionale di teatro*, in « Scenario », agosto 1938; *Trentacinque teatri*, ivi; N. De Pirro, *Teatro anno XVII*, ivi, gennaio 1939; Id., *Ritrovamento di valori essenziali*, ivi, marzo 1939; Id., *Socialità essen-*

Le iniziative del teatro di massa.

Per uniformarsi concretamente alle direttive di Mussolini e alle indicazioni emerse nel successivo dibattito, le autorità, e in primo luogo il ministero della Cultura Popolare e l'OND, si mossero in varie direzioni. Prima cura fu quella di potenziare l'attività dei Carri di Tespi e delle filodrammatiche, che si erano rivelate iniziative di grande successo.

L'organizzazione delle filodrammatiche aveva ormai assunto proporzioni imponenti: nel 1931 esistevano 1.944 gruppi artistici, 1.300 teatri ed erano stati eseguiti 13.733 rappresentazioni e 22 concorsi provinciali. Nel 1938 le compagnie dilettanti erano divenute 2.066, con 1.227 teatri e 32.000 attori; si disponeva, poi, di 45 scuole di recitazione e 10 di scenografia, e ben 469 biblioteche. Le filodrammatiche dell'OND allestivano inoltre numerosi Carri di Tespi provinciali: nel 1938 erano stati tenuti 360 spettacoli con 23 carri nei piccoli centri rurali, davanti a 183.000 spettatori. Il repertorio inscenato in tali occasioni non differiva da quello rappresentato usualmente; così, ad esempio, il carro provinciale di Milano — in cui si alternavano il Dopolavoro Ferroviario, il Gruppo Battisti e il Dopolavoro ATM — nel 1939 propose *Amore senza stima* di Ferrari, *Gastigamatti* di Svettoni, *Piccolo Re* di Romualdi, *Lo spasimo nell'ombra* di Di Lando, *Alla moda* di Biancoli e Falconi¹³. Né veniva trascurato il pubblico più giovane: spesso furono organizzati spettacoli per i Balilla nei ritrovi marittimi e montani — così nel 1934, positivo riscontro arrise nelle colonie alla rivista *Ragazzi d'Italia* di Ester B. Valdes¹⁴.

Complessivamente il numero di rappresentazioni allestite risultò assai cospicuo, anche se subì una notevole contrazione alla fine degli

ziale del teatro, ivi, luglio 1939; ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto al Senato », discorso del 1937; A. T. (A. Toni), *Note musicali*, in PDI, 11 agosto 1928; *Il "Faust" all'Arena di Verona*, ivi, 19 luglio 1929; P. M. Rosso di San Secondo, *Il teatro di domani*, ivi, 12 febbraio 1932.

¹³ *L'interessamento del Regime per le sorti del Teatro illustrato da S. E. Starace al Congresso della S.U.D.T.*, ivi, 28 aprile 1932; F. Saporì, *Problema del teatro*, ivi, 20 febbraio 1932; *Le filodrammatiche dell'O. N. Balilla*, ivi, 8 dicembre 1936; l. r., *La settimana teatrale*, ivi, 18 agosto 1938; *Il Carro di Tespi a Cusano e a Vando*, ivi, 20 giugno 1939; *Un bilancio lusinghiero*, ivi, 16 luglio 1939; *Un teatro sull'aia*, ivi, 28 luglio 1939; E. Rocca, *Bilancio del IV concorso nazionale filodrammatico*, in « Scenario », dicembre 1935.

¹⁴ *Il Carro di Tespi dei Balilla*, in PDI, 17 luglio 1934.

anni '30 (14.132 nel 1937, contro 10.313 nel 1938 e 10.709 nel 1939) in concomitanza con il forte aumento di spettacoli musicali e cinematografici per i quali l'OND si era sempre piú attrezzata. Questi ultimi, tuttavia, risentirono piú negativamente del periodo della guerra — diminuendo oltre del 40 % — rispetto alle rappresentazioni teatrali, che, anzi, segnarono un nuovo incremento nel 1941 (8.028 spettacoli nel 1940, 11.189 nel 1941)¹⁵.

Particolare attenzione fu rivolta al potenziamento dei Carri di Tespi professionali. La riuscita di tale iniziativa era incontestabile: le cifre relative alla partecipazione popolare si erano stabilizzate, sia pure con oscillazioni vistose, su livelli assai elevati. Contemporaneamente erano stati introdotti sofisticati meccanismi tecnici: il carro lirico, ad esempio, era stato dotato di un doppio palcoscenico mobile — lungo 24 metri, profondo 12,5 e alto 7 — scorrente su un sistema di rotaie che permetteva rapidi cambiamenti di scena senza sipario.

È significativo notare come proprio il carro lirico riscuotesse presso il pubblico un successo decisamente superiore a quello dei carri di prosa (cfr. Tabella X) — ridotti nel 1936 da tre a due — a riprova della maggiore popolarità del genere operistico.

Il giudizio espresso dai critici — almeno posteriormente — a proposito di simili manifestazioni è stato in genere piuttosto negativo. In particolare, si sono sottolineati i limiti qualitativi dei Carri di Tespi: valga per tutti il parere di D'Amico, che si domandava « perché mai quei denari dell'OND si dovessero spendere per rappresentare alla peggio, davanti a gente sia di paese sia di città, commedie di nessun valore »¹⁶.

Per una complessiva valutazione è utile, in primo luogo, considerare l'intero repertorio rappresentato (cfr. Appendici I e II).

Riguardo al teatro lirico, si può osservare che si continuò ad allestire i piú noti melodrammi della tradizione italiana. In verità Alfieri aveva rilevato la necessità di sensibilizzare gli spettatori nei confronti della produzione piú recente; tuttavia non si ritenne opportuno modificare la programmazione adottata, considerato l'eccellente riscontro ot-

¹⁵ Istituto Centrale di Statistica del Regno d'Italia, *Annuario statistico italiano* 1942, Roma 1942, 4ª serie, vol. IX, p. 172.

¹⁶ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 40.

tenuto da tali opere — giudicate per di piú da molti l'unico vero patrimonio di cultura popolare esistente nel paese ¹⁷.

Nel campo della prosa, emerge invece una preferenza per gli autori contemporanei, fra cui Pirandello, Rosso di San Secondo, Chiarelli, Tumiatei, Lopez e Niccodemi. Benché non manchino opere di Alfieri e Goldoni, buona parte del repertorio risulta attinta dai principali successi ottenuti nel corso dell'anno sui normali palcoscenici — anche se è da segnalare una ricorrente preoccupazione nazionalistica nella frequente riproposta di Forzano, D'Annunzio, Oriani, De Stefani e, per certi lavori, Olivieri e Rovetta.

Nell'insieme non mancano composizioni denotanti un certo impegno culturale e tecnico — rispetto, ad esempio, alla media delle filodrammatiche — anche perché venivano scritturati esclusivamente attori professionisti, arrivando a ingaggiare nel 1937 due formazioni regolari.

Pertanto non appare pienamente condivisibile l'opinione comune che vuole le rappresentazioni dei Carri di Tespi a un livello infimo, per qualità e tipo di repertorio, rispetto a quelle inscenate nei teatri ordinari. È indicativo che Starace stesso, in qualità di commissario dell'OND, fosse ripetutamente chiamato a replicare alle obiezioni di avvalersi solo di attori e compagnie di successo — anziché lasciare spazio a gruppi meno affermati e a sperimentazioni artistiche:

Io non ritengo giusto il rimprovero che mi è stato fatto di scritturare dei divi per i Carri di Tespi dell'O.N.D.: ritengo invece che sia necessario dare alla gente della campagna la possibilità, che altrimenti non avrebbe, di assistere anche a dei grandi spettacoli, quando grandi spettacoli e grandi artisti hanno la virtù di avvicinare e di scuotere l'anima popolare.

D'altronde, si deve tener conto, che artisti, anche se grandi, hanno recitato per i Carri di Tespi accettando modeste retribuzioni e spesso assolutamente gratis ¹⁸.

In ogni caso, a parte ogni valutazione qualitativa, il notevole successo riscosso rappresentava per il regime grande motivo di soddisfazione e il migliore stimolo a incrementare ulteriormente l'attività teatrale ¹⁹.

¹⁷ ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto alla Camera dei Deputati », discorso del 1937, pp. 13 ss.

¹⁸ *La funzione del teatro nel discorso di S. E. Starace al V Congresso della S.U.T.*, in « L'Argante », Roma, giugno 1932, pp. 6 s.

¹⁹ Sull'attività dei Carri di Tespi cfr. inoltre *Carro di Tespi*, in « Scenario », luglio 1934; nonché le cronache dettagliate pubblicate in PDI in data: 1° ottobre 1929; 17 gennaio 1930; 14 febbraio, 11 aprile, 7, 31 maggio, 18 ottobre 1931; 18

I Carri di Tespi avevano una durata limitata ai soli mesi estivi; la fruizione dello spettacolo teatrale da parte delle fasce meno abbienti risultava, quindi, un fatto abbastanza eccezionale. Nel gennaio 1936 si volle sperimentare una nuova formula: effettuare rappresentazioni diurne, nell'ambito dell'istituzione del « sabato fascista », a prezzi particolarmente ridotti. Il « sabato teatrale », iniziativa del ministero per la Stampa e Propaganda — affidata per la sua realizzazione artistica e tecnica all'OND — ottenne subito un vivo successo; tanto che si decise di precisarne le norme con un provvedimento legislativo, il R. D. L. 28 dicembre 1936, n. 2470. Il decreto stabiliva che lo spettacolo era rigorosamente riservato a: 1) operai e lavoratori agricoli; 2) venditori ambulanti e commessi di negozio; 3) fattorini, uscieri, maestranze statali e dipendenti subalterni in genere; 4) impiegati con uno stipendio mensile netto non superiore a 800 lire; 5) iscritti ai fasci giovanili; 6) assistiti dell'Ente opere assistenziali del PNF (ai quali era gratuitamente riservato almeno il 10 % dei biglietti disponibili).

Inoltre, per favorire l'afflusso di masse rurali, il ministero delle Comunicazioni era autorizzato ad applicare tariffe agevolate sui trasporti. Gli artisti e gli esercenti, da parte loro, avrebbero prestato il loro concorso a condizioni particolarmente favorevoli; infine, per coprire l'eventuale disavanzo veniva istituito un fondo con i contributi dell'Istituto nazionale fascista di previdenza sociale per lire 200.000, del fondo speciale per le Corporazioni per lire 100.000, del PNF per lire 75.000 e del fondo spese censura teatrale per lire 300.000.

Più tardi un successivo decreto, R. D. L. 15 dicembre 1938, n. 2207, avrebbe parzialmente modificato l'organizzazione tecnica — affidandola a una commissione centrale e a vari comitati provinciali — per rendere più agevole la struttura e facilitare i pagamenti alle compagnie²⁰.

febbraio, 2, 10 giugno 1932; 19 settembre 1933; 6 luglio 1934; 8, 18 giugno 1935; 8, 20 giugno, 28 luglio 1936; 29 maggio 1937; 3, 5 giugno 1938; 27 maggio, 18 giugno 1939.

²⁰ ACS, PCM (1936-37), Provvedimenti legislativi, Cultura Popolare, n. 16; ivi, (1938-39), n. 21; *Atti Ufficiali della Federazione N. F. Industriali dello Spettacolo*, in « Scenario », gennaio 1937; cfr. le cronache teatrali del PDI in data: 1°, 13, 16, 18, 19, 30 gennaio, 23 febbraio, 7 giugno, 1°, 27 dicembre 1936. Cfr. inoltre ACS, MCP, b. 113, f. 3, « Alfieri Dino », sf. « Discorso tenuto alla Camera dei Deputati », discorso del 1937; sul sabato fascista cfr. anche ASM, PM, GP, b. 1040, f. « Sabato fascista. Infrazioni ».

La nuova istituzione intendeva porsi come risposta alle esigenze di un pubblico socialmente assai diverso da quello tradizionale e, nello stesso tempo, come accoglimento di richieste avanzate da artisti e autori. Gli spettatori avevano, infatti, la possibilità di assistere alle rappresentazioni nella loro sede « naturale » e quindi con tutti gli accorgimenti tecnici normalmente utilizzati. Gli artisti godevano di un'opportunità di lavoro in piú. Gli autori, poi, si compiacevano del fatto che il repertorio fosse rigorosamente italiano: erano ammessi lavori stranieri solo nel caso di opere d'arte universalmente riconosciute.

In genere venivano poste in scena le stesse commedie che le compagnie regolari recitavano durante la settimana; così, ad esempio, il « sabato » del 4 dicembre 1937 a Roma si dava al Quirino: *Tra vestiti che ballano* di Rosso di San Secondo (compagnia Drammatica), all'Argentina: *Il piacere dell'onestà* di Pirandello (compagnia Ruggeri); a Milano al Manzoni: *Ninetta del Verziere* di Adami (compagnia Dina Galli), all'Olimpia: *L'uomo che sorride* di Bonelli e De Benedetti (compagnia Falconi-Besozzi), all'Odeon: *Il Mercante di Venezia* di Shakespeare (compagnia Benassi-Morelli); a Torino al Carignano: *Bocce* di Acquarone (compagnia Govi), all'Alfieri: *Scampolo* di Niccodemi (compagnia Ricci-Adani); a Bologna al Corso: *Villafranca* di Forzano (compagnia Carini); a Genova al Politeama Margherita: *E le stelle ridono* di Gherardi (compagnia Tofano-Maltagliati); a Napoli al Mercadante: *La resa di Titi* di Zorzi e De Benedetti (compagnia Menichelli-Migliari).

L'iniziativa fu salutata dalla stampa fascista come l'avvento di un'epoca nuova per il teatro italiano, nella quale i massimi templi della prosa e della lirica avrebbero accolto un pubblico totalmente nuovo e sarebbe scomparsa la tradizionale caratterizzazione d'élite che da secoli aveva accompagnato la fruizione del fatto artistico. Il « sabato teatrale » avrebbe costituito la migliore garanzia per il futuro stesso della scena, avvicinando gli spettatori che fino ad allora avevano usufruito quasi esclusivamente del cinematografo²¹. Di conseguenza fu accolto con il massimo compiacimento l'esito positivo della manifestazione — attuata nei primi mesi dell'anno per un totale di circa venti giornate. Secondo i dati della SIAE, in quattro anni, dal 1937 al 1940, furono eseguite

²¹ *Il festoso inizio del sabato teatrale*, in PDI, 10 gennaio 1937; 6.600 rurali dell'Agro agli Spettacoli di Roma, ivi, 17 gennaio 1937; *La Scala aperta al popolo*, ivi; l. r., *La settimana teatrale*, ivi, 26 ottobre 1937; *Il Sabato teatrale*, ivi, 29 novembre 1937; *Bisogna impedire ogni infrazione*, ivi, 10 gennaio 1939.

955 rappresentazioni (546 di prosa, 169 di lirica, 160 dialettali, 46 riviste, 21 operette, 5 varietà e 8 concerti) alle quali assistette oltre un milione di spettatori (cfr. Tabella XI). Ed è significativo notare — oltre alla preponderanza della prosa e al basso livello del prezzo medio del biglietto (lire 1,6) — come il decremento di pubblico verificatosi nel 1938 e nel 1940 sia attribuibile soltanto a motivi tecnico-organizzativi, e non certo a un minore interesse, dato che gli spettacoli venivano regolarmente esauriti. L'ostacolo principale in tal senso proveniva dall'insufficiente capienza dei teatri cittadini: si calcolava che nella sola Roma gli aventi diritto sarebbero ascesi a trecentomila — ai quali si potevano aggiungere duecentomila sottufficiali e militari di truppa — mentre erano stati distribuiti 105.000 « bollini » per il sabato teatrale e i posti effettivamente disponibili non superavano i 60.000. Lo stesso dicasi per Milano, che a fronte di 114.000 buoni rilasciati dal Dopolavoro provinciale non disponeva che di 55-60.000 posti a teatro²².

Si imponeva così nuovamente all'attenzione generale il problema della limitata capacità degli edifici teatrali, la cui soluzione, secondo molti, non poteva essere ulteriormente procrastinata per non compromettere gli sviluppi della politica teatrale del regime. Solo i teatri di massa per ventimila spettatori — auspicati da Mussolini — avrebbero risolto il problema dei costi mediante un'elevata affluenza; garantito un certo decentramento dell'attività artistica; alleviato la disoccupazione, costituendo nel contempo una spettacolare manifestazione propagandistica.

Non mancavano accenni in tale direzione: esistevano le rappresentazioni classiche all'aperto coordinate dall'INDA, nonché le stagioni estive di enti come l'Arena di Verona. Eccezionalmente venivano allestiti spettacoli di masse di particolare valore politico, come avveniva per gli omaggi che il regime tributava al « Poeta » — come, ad esempio,

²² E. Battigalli, *Teatro di masse e sabato teatrale*, ivi, 28 maggio 1940. La disposizione che imponeva uno speciale « bollino » e la tessera del lavoratore si era resa necessaria alla fine del 1936, constatato l'alto numero di persone anche abbonati iscrittesi all'OND per beneficiare del 50% di sconto sulle normali rappresentazioni e dell'ingresso a lire 2 nei sabati teatrali — con danno di molti lavoratori esclusi. Cfr. l. r., *La settimana teatrale*, ivi, 1° dicembre 1936. Cfr. inoltre sulla partecipazione e gli sviluppi dell'iniziativa (ma con l'avvertenza che i dati risultano talvolta discordanti) le cronache teatrali del PDI in data: 23 febbraio, 12 maggio, 6 giugno 1937; 19 giugno, 15 luglio, 8 dicembre 1938; 1° gennaio 1939. Cfr. anche sui sabati scaligeri: Teatro alla Scala - Ente Autonomo, *Bilancio dell'esercizio 1940-1941*, cit., soprattutto pp. 58 s.

la messinscena del dramma *La Nave* di D'Annunzio a Sant'Elena, nel settembre 1938²³.

Assai significativo era poi il ciclo di rappresentazioni ideato a Firenze nel 1933 da Carlo Delcroix e passato poi sotto l'egida del ministero della Cultura Popolare, il « Maggio musicale fiorentino ». Con manifestazioni ambientate in scenari suggestivi come i Giardini di Boboli, il Chiostro di Santa Croce o la Piazza della Signoria, non solo ottenne un grande successo di pubblico, ma raggiunse anche notevoli risultati artistici. Celebri rimasero, infatti, alcuni lavori curati dai più noti registi del momento: Max Reinhardt, Jacques Copeau, Carl Ebert, Giovacchino Forzano e Guido Salvini²⁴.

Nel 1937, infine, il ministero della Cultura Popolare, su preciso invito di Mussolini, stabilì di realizzare nuove grandiose rappresentazioni all'aperto e di inquadrare le attività già esistenti in un organico programma, denominato « Estate Musicale Italiana » (EMI).

L'EMI fu certamente l'impegno più grandioso, a livello organizzativo, finanziario e propagandistico, assunto dal regime in fatto di teatro. Nel suo ambito furono approntati spettacoli in oltre trentasei città come Bologna, Catanzaro, Cosenza, Cremona, Enna, Faenza, Ferrara, Genova, Gorizia, Messina, Milano, Noto, Palermo, Pola, Reggio Calabria, Riccione, Roma, San Gimignano, Siena, Taranto, Torino, Trapani, Trieste, Verona e altre ancora. Fra di essi particolare rilevanza ebbero il « teatro del popolo » alle Terme di Caracalla a Roma e quello nel cortile principale del Castello Sforzesco a Milano — dove venne eretta una struttura colossale, con un palcoscenico di oltre centodieci metri²⁵.

²³ C. Salvini, « *La Nave* » di D'Annunzio rappresentata a Sant'Elena, in PDI, 3 settembre 1938.

²⁴ *Registi celebri al Maggio musicale fiorentino*, ivi, 14 gennaio 1933; *Il "Maggio musicale fiorentino"*, ivi, 28 aprile 1935; *Panorama del terzo Maggio musicale fiorentino*, ivi, 27 aprile 1937; *Le rappresentazioni in Boboli*, in « Scenario », giugno 1937; cfr. inoltre le cronache teatrali in PDI del 23 aprile 1933; 10, 25 aprile, 5 maggio 1935; 28 aprile 1937. Non mancarono altre iniziative: ad esempio, il festival di Venezia, promosso dalla Biennale, la « Sagra Musicale dell'Umbria » e varie celebrazioni regionali; cfr. V. Tranquilli, *La regia drammatica al festival di Venezia*, in « Scenario », agosto 1934; M. Corsi, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma 1939, p. 193; ACS, Carte Bodrero, 70-147-159, N. De Pirro a Bodrero, s. d.

²⁵ *Il compiacimento del Duce ai realizzatori del Teatro alle Terme di Caracalla*, in PDI, 29 giugno 1938; *Il Duce assiste allo spettacolo nelle Terme di Caracalla*, ivi, 10 agosto 1939; cfr. inoltre le cronache in PDI in data 7, 9, 13 luglio, 1° settembre 1937; 23, 24 giugno, 3 settembre 1938; 24 aprile, 26 agosto 1939;

L'aspetto organizzativo era curato principalmente dal ministero della Cultura Popolare, ma vi contribuivano anche le federazioni dei fasci, i comuni, le province e l'OND. I risultati furono assai lusinghieri: nel 1938 vi furono 444 rappresentazioni in 56 centri con 1.865.000 spettatori, per un incasso complessivo di lire 8.559.000; la media degli spettatori andava dai 15.900 dei centri piú grossi ai 3.000 delle rappresentazioni di Enna. Nel 1939 si giunse a ben 1.004 rappresentazioni con oltre 2.454.500 spettatori e 13.904.000 lire di introiti²⁶. Commentando tali dati significativi, Alfieri affermò:

Per le grandiose manifestazioni di Roma e di Verona — create nel suggestivo clima che conserva le testimonianze sempre vive dell'Impero Romano — per quelle particolarmente suggestive di Milano e per quelle di Catania, di Trieste, di Bologna, di Genova e sino a quelle di Pola e di Zara, durante tutti i mesi estivi tutta l'Italia ha echeggiato dei canti, delle musiche e delle voci poetiche di opere liriche e teatrali, a cui costantemente il popolo grato faceva seguire il suo entusiastico grido di riconoscenza al Duce. (...)

La loro immensa portata politica fu riconosciuta e rilevata concordemente anche nei giudizi degli stranieri, i quali hanno potuto constatare come nel quadro politico del Regime il popolo occupi un posto di primissimo piano: opinione piú di una volta convalidata dal Vostro intervento personale²⁷.

Il primo dato che emerge dalle statistiche è la preponderanza dell'attività lirica rispetto alla prosa (nel 1938, 392 spettacoli lirici, operistici e concerti contro 52 di prosa). E ciò a conferma del fatto che la tradizione musicale — oltre, come detto, a riscuotere un favore maggiore presso il pubblico — si prestava di piú a spettacoli di massa con gran numero di comparse, sia per la tipica struttura del melodramma ottocentesco, sia per il carattere stesso del linguaggio musicale.

Per la prosa non restava che prendere atto nuovamente della mancanza di un teatro drammatico popolare; e ciò era tanto piú grave per

M. Corsi, op. cit., pp. 300 ss. (ad esempio, sull'*Aida* milanese, quando il palcoscenico allestito dovette reggere piú di mille comparse e vari elefanti).

²⁶ *L'Estate musicale italiana geniale creazione del Duce*, in « Corriere della Sera », 18 giugno 1939; *Relazione del Ministro Alfieri al Duce sulle manifestazioni dell'E.M.I.*, in PDI, 23 settembre 1939; N. d. P. (N. De Pirro), *E.M.I. - Anno XVII*, in « Scenario », ottobre 1939.

²⁷ ACS, PCM (1937-39), f. 14/2, n. 5746, « Estate Musicale Italiana. Rapporto al Duce del Ministro della Cultura Popolare sulle manifestazioni organizzate dal Carro di Tespi, Teatri all'aperto, ecc. », rapporto in data 10 settembre 1938; *Il grande successo dell'Estate Musicale in un rapporto di S. E. Alfieri al Duce*, in PDI, 11 settembre 1938 (da notare, tuttavia, che i dati ivi esposti sono parziali).

spettacoli che intendevano porsi come celebrazioni collettive di elevato valore artistico, ma anche — come aveva rilevato Alfieri — eventi di natura politica. Non mancarono autorevoli proposte per formare un repertorio basato su opere divenute da secoli patrimonio della cultura occidentale (come drammi sacri, tragedie greche, commedie elisabettiane e spagnole del '500 e '600 e commedie italiane del '500). Ma si obiettava che, dato l'alto significato pedagogico e propagandistico delle manifestazioni, una piena valorizzazione del repertorio italiano era senz'altro preferibile a una tale apertura cosmopolita. Salvo constatare che anche la tanto lodata commedia italiana cinquecentesca non sempre risultava « adatta alla semplicità delle masse popolari, la quale deve essere salvaguardata dai rischi d'inquietudini e di dubbi come la più grande e gelosa ricchezza della razza »²⁸. In ogni caso, al repertorio classico avrebbero dovuto affiancarsi nuove produzioni, che celebrassero i miti odierni, nel segno di un'ideale continuità con il passato — ma nell'attesa di tali lavori esemplari, le cose non mutarono. Se si valuta poi il repertorio musicale — vedi in Appendice III i programmi dell'Estate musicale milanese, la più imponente: da sola nel 1937 ebbe circa 450.000 spettatori e nel 1938 ben 657.298²⁹ — è agevole notare, analogamente a quanto visto per i Carri di Tespi, come la maggioranza delle opere appartenga al repertorio tradizionale e non abbia immediati intenti propagandistici. Il valore di simili iniziative non era posto, infatti, tanto nella aperta comunicazione di messaggi filogovernativi, bensì nell'effetto indiretto d'integrazione.

Per tali motivi, all'interno di un pubblico eterogeneo, si tentava di privilegiare le categorie che il fascismo desiderava maggiormente legare a sé, come le masse rurali — grazie a iniziative itineranti e facilitazioni di trasporto. E soprattutto le maestranze industriali, che avevano a lungo costituito un elemento di resistenza, attiva e passiva, al rafforzamento del regime. Per esse furono così allestite specifiche manifestazioni, i concerti di fabbrica, organizzate nell'ambito delle stagioni estive.

Come avveniva nei « sabati teatrali » — preceduti da conversazioni

²⁸ N. De Pirro, *Ritrovamento di valori essenziali*, art. cit.; cfr. inoltre: *Spettacoli all'aperto e teatro per il popolo*, in « Rivista italiana del dramma », 15 novembre 1938; *E il teatro drammatico?*, in « Scenario », agosto 1938.

²⁹ *Consuntivo del "Teatro per Diecimila"*, in PDI, 2 settembre 1937; *Risultati superbi della stagione all'aperto*, ivi, 2 settembre 1938; *Estate Musicale*, ivi, 31 gennaio 1939; *Cartellone ed elenco artistico dell'Estate Musicale milanese*, ivi, 21 aprile 1939.

educative — anche nei concerti di fabbrica era sottolineato con evidenza l'intervento dell'autorità fascista (spesso una grande effigie del « duce » campeggiava sopra l'orchestra). Benché meno conosciuti, tali concerti riscossero un notevole successo di pubblico — fino a sette, ottomila spettatori — e furono presentati come un evento rivoluzionario, sia dal punto di vista sociale, sia da quello culturale. Così, nel 1939 Alfieri riferiva orgogliosamente a Mussolini la programmazione di circa trenta concerti per ricreare « le popolazioni proletarie di Darfo e di Busto Arsizio, dell'Arsenale di La Spezia e di Taranto, dei cantieri di Carnaro e di Fiume, delle miniere di Arsia d'Istria, di Mussolinia, di Carbonia, di Fertilia, delle solfatare di Crotone, nonché i rurali di Predappio, i pescatori di Gallipoli e altri ancora »³⁰.

I concerti di fabbrica, e più in generale l'intero complesso delle manifestazioni concorrenti a portare il teatro verso il popolo, non erano naturalmente presentati dal regime come un fatto propagandistico, dettato da esigenze meramente politiche. Al contrario volevano apparire, come detto, uno sforzo per restituire al teatro l'originaria funzione sociale, lontano da qualsiasi preoccupazione demagogica del tipo *panem et circenses*³¹. I « teatri del popolo » venivano così riguardati come un aspetto — e forse il più elevato — della generale opera di educazione delle masse che ci si proponeva di assimilare stabilmente alla comunità nazionale. È indubbio che tale azione sia da considerare come uno dei tratti più caratterizzanti e innovativi della politica teatrale del regime. Ma su di essa gravavano pesanti ipoteche, che avrebbero rischiato di infirmarne la validità.

Vi era, ad esempio, il problema della trasformazione dei teatri di

³⁰ *L'Estate Musicale Italiana*, in PDI, 18 giugno 1939. Sui concerti di fabbrica cfr. le rubriche teatrali del PDI in data 8, 10, 13, 16, 18, 27 giugno, 11, 18, 23 settembre 1937; 21, 24, 31 maggio, 7, 9 giugno, 1°, 3, 8, 10 settembre 1938; 13 gennaio, 3 febbraio, 5, 16, 17, 24, 28 maggio 1939; 25, 29, 30 maggio, 8, 16 giugno 1940; N. Valle, *Concerti aziendali*, in « Scenario », giugno 1940. A titolo esemplificativo, nell'area milanese nel 1937 furono tenuti spettacoli all'interno di stabilimenti come C.G.E., Caproni (a Taliedo), Alfa Romeo, S.I.A.I. (a Sesto Calende), Motta, Pirelli, Ercole Marelli, Carlo Erba, Tecnomasio Italiano; nel 1938 C.G.E., Isotta-Fraschini, Bianchi, Alfa Romeo, Brown-Boveri, Marelli, Pirelli; nel 1939 Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Motta, Vanzetti, Motomeccanica, Isotta-Fraschini, Pirelli, C.G.E., C.E.M.S.A., Magrini (Bergamo); e infine nel 1940 C.G.E., Bianchi, Montecatini, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Breda, Tecnomasio, Alfa Romeo, Marelli.

³¹ Cfr. le dichiarazioni in questo senso rilasciate da Alfieri in *L'Estate Musicale Italiana*, art. cit.

massa da manifestazioni stagionali in strutture permanenti — se si voleva realmente che il « teatro per il popolo » divenisse un elemento naturale nel panorama della vita artistica cittadina. Benché la costruzione di impianti idonei comportasse difficoltà architettoniche e urbanistiche ovviamente ben piú complesse dell'adattamento transitorio di antiche rovine o scenari naturali, il veto dipese in questo caso, ancora una volta, dall'aspetto economico. Già nel 1936, infatti, alla proposta delle organizzazioni sindacali di promuovere un'iniziativa pubblica per realizzare moderni teatri di massa, era giunto un perentorio diniego:

Il ministero della Finanza ha esaminato la relazione della Confederazione fascista dei lavoratori dell'industria, concernente il problema « edile » del teatro.

Circa la costruzione e la gestione del « Teatro di massa » esso fa osservare che è da escludere qualunque intervento oneroso per lo Stato. Il compito di cui sopra, a parere della Finanza, deve essere lasciato alla iniziativa privata ed a quella di enti idonei, opportunamente coordinati che vi provvedano con mezzi propri³².

Non discostandosi la posizione ufficiale da tali premesse, ben poche speranze restavano di addivenire a qualche realizzazione concreta. Nessun affidamento poteva essere fatto sui privati — e non solo per l'esorbitante impegno finanziario. Infatti, malgrado le iniziative del ministero fossero magnificate sugli organi di stampa e in ogni discorso, esse non erano affatto accolte favorevolmente dall'intero ambiente dello spettacolo. Gli esponenti dell'industria teatrale erano disposti ad accettare tali manifestazioni finché risultavano complementari alla loro attività, ma non, evidentemente, quando si ponevano in pericolosa concorrenza. E ciò era vero, piú che per gli spettacoli dell'EMI — anche se nelle principali città non mancavano teatri aperti nella stagione estiva — per l'azione svolta dalle filodrammatiche, che si sviluppava nell'arco dell'intero anno in assoluta autonomia rispetto alle strutture del teatro commerciale. Lo stesso dicasi per gli autori, preoccupati che il crescente ruolo svolto dallo stato non andasse a discapito dell'attività privata. Ovviamente simili posizioni non erano palesate direttamente; tuttavia, le preoccupazioni divenivano piú consistenti con il passare del tempo. Un anonimo informatore della polizia riferiva al ministero dell'Interno già nel 1933 che, secondo le opinioni piú diffuse fra gli autori, la crisi del

³² ACS, PCM (1934-36), f. 18/2, n. 3427/15, « Riunioni delle Corporazioni - Corporazione dello Spettacolo », nota Min. Finanze sul problema edile del teatro, 4 gennaio 1936; e anche la relazione in oggetto della Fed. lavoratori dello spettacolo.

teatro non andava ascritta solo alle croniche tare dell'ambiente e alle conseguenze della recessione economica:

A questo si aggiunga che molta parte del pubblico dei centri comunali e delle piccole provincie sia stata sottratta al teatro dall'azione e dallo sviluppo delle filodrammatiche dell'Opera Nazionale Dopolavoro le quali possono offrire al pubblico un bassissimo prezzo d'ingresso per il fatto che non pagano noleggio di sala, hanno riduzioni erariali fortissime e notevoli riduzioni sui diritti d'autore. A queste ultime molti fanno rimarco di essere state la causa, fra le principali, per il disquilibrio nel quale oggi si dibatte il Teatro italiano³³.

Ancora Starace — presentandosi orgogliosamente a un congresso teatrale in « qualità di grande impresario, nella mia veste di Commissario Straordinario del Dopolavoro, che per numero di teatri e di spettacoli, non può essere facilmente superato »³⁴ — sentì la necessità di giustificare le filodrammatiche, presentandole in un certo senso come un'esperienza propedeutica al godimento di più elevate prove artistiche:

Sono sicuro che non pochi tra voi hanno pensato che l'O.N.D. sottragga spettatori al teatro. È un errore.

L'O.N.D. attrae invece il pubblico verso il teatro, perché fa della propaganda in suo favore.

L'O.N.D. si occupa anche di folklore, concorrendo così ad aumentare il numero di simpatizzanti per l'arte, e a sviluppare il gusto del pubblico per le rappresentazioni teatrali.

Colui che si è recato ad una rappresentazione dopolavoristica, per delle ragioni che non hanno niente a che vedere col teatro, ma perché attratto da un parente, da un amico, finisce con l'interessarsi non soltanto della parte che recita il parente o l'amico, ma anche di tutta l'azione drammatica e alla drammatica in genere, e in tale interessamento trova poi l'incentivo ad assistere agli spettacoli nei pubblici teatri³⁵.

In realtà, le apprensioni del settore privato per la massiccia partecipazione dello stato non erano infondate. Dalle cifre precedentemente riportate, si può desumere che nei campi della prosa e della lirica gli organismi pubblici e del partito organizzassero direttamente nel 1939 oltre il 16 % delle rappresentazioni, con una partecipazione di pubblico pari al 35 % del totale. Anche se si considerano le cifre riguardanti tutti

³³ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. pol. pol., b. 178, « SIAE », rapporto informativo da Milano, 29 luglio 1933.

³⁴ *La funzione del teatro nel discorso di S. E. Starace al V Congresso della S.U.T.*, art. cit.

³⁵ *Ivi*.

i generi teatrali — compresi quelli verso i quali minore era l'attenzione dell'OND e del ministero — i dati sono impressionanti: piú del 10 % di manifestazioni e oltre il 23 % di pubblico (mentre gli incassi, considerati i prezzi medi assai contenuti, non superano il 17 % del totale)³⁶. In altre parole, il regime monopolizzava un quarto del pubblico teatrale italiano con le sue iniziative — senza parlare del controllo svolto sul restante settore privato, sotto forma di sovvenzioni, censura, repressione poliziesca, orientamento dei soggetti, eccetera.

Non sorprende pertanto l'ostilità incontrata da una simile espansione, raggiunta oltretutto in un arco temporale relativamente breve e verificatasi in concomitanza con il fenomeno di diminuzione numerica del pubblico. E ciò anche se è ipotizzabile che l'azione del regime abbia contribuito a rallentare, almeno in parte, il processo di allontanamento degli spettatori grazie alla promozione di manifestazioni spettacolari o di recite dedicate a un pubblico di estrazione piú popolare.

Esistevano, poi, problemi di natura diversa, che coinvolgevano i presupposti stessi del concetto di cultura popolare. In primo luogo, le iniziative promosse erano tutte improntate all'idea di una rigida divisione tra cultura di *élite* e cultura di massa, seguendo una linea adottata da tempo. Ma tale sostanziale disarticolazione — come aveva già intuito Bottai — rendeva difficoltoso il superamento di certi rozzi schemi propagandistici e l'arricchimento mediante temi propri dell'alta cultura. Ugualmente risultava impedito un fattivo rapporto tra intellettuali e masse, realizzabile mediante l'accesso a un comune patrimonio d'idee.

Con tali premesse il processo d'integrazione culturale a cui si mirava tendeva a perdere gran parte della sua efficacia. La macchina organizzativa allestita dal regime rischiava di produrre eventi spettacolari, con risultati immediatamente tangibili, ma privi della capacità di incidere durevolmente nella vita culturale della nazione. Per consolidare le conquiste acquisite sarebbe stata necessaria un'azione piú sistematica e continuativa e, soprattutto, la creazione di oggettive condizioni sociali ed economiche che permettessero al « popolo » di fruire di una cultura rinnovata. Allo stesso modo sarebbe stata auspicabile una concreta partecipazione, che potesse far percepire come propri i miti e le battaglie del regime.

La declamata cultura popolare, pertanto, non si configurò come risultato di un organico processo sociale, espressione delle reali esigenze

³⁶ I dati sono desunti da SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1939.

delle masse, bensí, in buona misura, come frutto di decisioni prese dall'alto, soprattutto in sede di ministero della Cultura Popolare. Se rivoluzionaria era stata l'idea di portare l'arte e la cultura a masse emarginate, non altrettanto si può dire per i contenuti. Di qui un'adesione immediata ma superficiale, destinata a mostrare la sua precarietà non appena fossero mutate le condizioni.

Esisteva, infine, un altro fondamentale interrogativo. E cioè se il teatro, per la sua stessa struttura, fosse realmente idoneo a grandiose rappresentazioni di massa — o queste non fossero riservate con piú profitto ai moderni *media* tecnologici.

Il problema non era soltanto tecnico, ma anche storico-culturale, a causa della particolare evoluzione degli edifici teatrali e del repertorio rappresentato. La soluzione sarebbe forse consistita in una nuova e rivoluzionaria concezione del fatto teatrale, invocata spesso dalla stampa nel ventennio, ma destinata a non realizzarsi concretamente.

Il fascismo si limitò a operare una sorta di « amplificazione » degli effetti del teatro tradizionale: in pratica la principale discriminante fra « teatro di massa » e teatro commerciale finí per essere il numero delle comparse e degli spettatori: non mutarono in genere né i mezzi adottati, né il repertorio, né la posizione di fruitore passivo del pubblico.

In questo senso la politica fascista non seguí le orme di altri paesi — come l'Unione Sovietica e la Germania — dove si era tentato, con alterno successo, un nuovo tipo di teatro, avvalendosi della diretta partecipazione di un pubblico popolare.

L'esperienza storica si sarebbe incaricata di dimostrare come proprio in direzione di un nuovo rapporto con il pubblico e nel recupero dei suoi mezzi piú specifici — come il linguaggio e la viva presenza degli attori — il teatro avrebbe potuto ritrovare un ruolo significativo, anche se diverso da quello tradizionale, nella società. L'ambigua competizione verso manifestazioni sempre piú spettacolari sarebbe stata invece irrimediabilmente persa nei confronti dei nuovi *mass media*.

Ma con tutti i suoi limiti, la politica per un teatro di massa restava quanto di piú avanzato fosse stato concepito in Italia per allargare a vasti strati di popolazione un'esperienza di valore culturale e artistico come quella teatrale.

Teatro di propaganda fascista.

L'organizzazione su larga scala di spettacoli popolari aveva certo costituito per il regime uno dei piú efficaci strumenti di propaganda politica. Si era trattato, tuttavia, di un'azione indiretta, legata, come si è visto, piú all'effetto di integrazione culturale delle masse che alla palese rappresentazione di miti e campagne del fascismo.

Il problema di un'incisiva presenza sui palcoscenici teatrali era vivo almeno dal consolidamento del regime negli anni '20; ma con il passare del tempo e il delinearsi di una politica culturale piú rigida e intransigente si erano moltiplicate le voci che invocavano il compimento, anche in campo artistico, di un'autentica « rivoluzione fascista ». Si riteneva ormai insufficiente il richiamo all'italianità del repertorio, essendo necessario che i valori esaltati dal regime trovassero piena espressione drammatica sia davanti alle vaste platee popolari, sia davanti al tradizionale pubblico dei teatri cittadini. E ciò non soltanto al fine di veicolare motivi propagandistici, ma anche perché il teatro costituiva agli occhi di molti una sorta di ideale rappresentazione del regime e della società italiana che si proiettava verso il mondo esterno.

Tutt'altro che agevole risultava però definire con precisione i contorni di un teatro fascista, soprattutto a causa dell'eclettismo culturale del regime e dell'utilizzazione — pur solo strumentale — di scuole e artisti differenti. Non a caso anche Bottai — chiamato a pronunciarsi concretamente sui parametri dell'arte fascista — non aveva saputo, o voluto, fornire indicazioni piú precise di quelle espresse, in forma negativa, già negli anni '20:

Non deve essere cioè, frammentaria, sincopata, psicoanalitica, intimista, crepuscolare, ecc. perché tutte queste forme artistiche non sono se non una malattia dell'arte, ribellioni clinico-estetizzanti alla grande tradizione artistica italiana³⁷.

Restando così indefiniti i canoni letterari, l'attenzione si incentrò sul contenuto, con la conseguenza che arte fascista significò *tout court* arte apologetica del regime e dei miti di romanità, razza, demografia, ruralità, eccetera.

Non sorprende, pertanto, che il settore teatrale abbia presto attirato l'attenzione di gerarchi assai in vista, come ad esempio Roberto Farinacci, il cui dramma in tre atti *Redenzione* provocò un notevole scal-

³⁷ *Resultanze sull'inchiesta sull'arte fascista*, art. cit.

pore nel 1927. La vicenda è impernata sulla figura del socialista Madidini il quale, convertitosi al fascismo, viene respinto dalle camicie nere per i suoi trascorsi politici. Ferito in uno scontro tra le opposte fazioni, il protagonista muore, infine, eroicamente pronunciando un commosso elogio dei fascisti, con la soddisfazione di vedere appagato il suo ultimo desiderio: ricevere la tessera del partito ³⁸.

Farinacci, dopo aver assistito nel novembre 1927 alla prima rappresentazione della sua opera al teatro Verdi di Cremona, coronata da un prevedibile successo e salutata da altrettanto prevedibili lodi da parte della stampa fascista ³⁹, decise che il suo dramma fosse inscenato al Manzoni di Milano. Ma varie personalità, anche all'interno del partito, si mossero per evitare che un'opera priva di qualunque requisito artistico fosse presentata su una delle principali ribalte italiane, esponendo l'autore e il regime stesso a facili ironie. Di fronte al pericolo di una sospensione del dramma — a cui sarebbe stato favorevole in particolare Turati — Farinacci invocò l'aiuto di Mussolini con un perentorio telegramma: « Siamo in regime totalitario et autoritario et spero che Tu vorrai intervenire » ⁴⁰. Grazie a tale autorevole intercessione la sera del 12 dicembre 1927 *Redenzione* fu in effetti rappresentata nel teatro milanese, non senza qualche incidente, come ebbe a riferire il prefetto Pericoli:

Stasera ha avuto luogo al Teatro Manzoni annunciata rappresentazione nuovo-lavoro On. Farinacci « redenzione ». Fine primi due atti fu accolta da vivi applausi e da grida di viva il Duce. Al principio terzo atto avendo una spettatrice alle grida di Evviva il Duce soggiunto « e Farinacci » molti urlarono e fischiarono. Altro spettatore ex combattente e mutilato da un palco gridò che certi episodi sono sacri e non possono essere profanati sul teatro. Spettacolo tuttavia proseguì indisturbato e solo alla fine avendo tale dott. Segrè osservato che si speculava sui morti tale Dezza Mario gli diede un pugno. Contendenti furono separati da pronto intervento dirigenti fascisti e funzionari. Nessun altro incidente ⁴¹.

³⁸ ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Copioni di lavori teatrali già sottoposti a censura, « Redenzione » di R. Farinacci, n. 8605.

³⁹ g. r. (G. Rocca), « Redenzione » di Farinacci rappresentato con grande successo al Teatro Verdi di Cremona, in PDI, 18 novembre 1927; *Il trionfo di Farinacci*, in AD, 19 novembre 1927.

⁴⁰ ACS, SPD, CR (1922-43), b. 42, f. 242/R, « Farinacci Roberto », sf. 22, « Drama Redenzione », telegramma Farinacci a Mussolini, n. 61846 del 6 dicembre 1927.

⁴¹ Ivi, telegramma prefetto Pericoli a Min. Interno, n. 62710 del 13 dicembre 1927.

Forse la migliore testimonianza su tale episodio, considerata l'estrema cautela di cui diede prova la stampa, è fornita da una lettera indirizzata a Turati dal capocomico Carini. In essa, dopo aver giudicato scarso, se non nullo, il valore letterario dell'opera, l'attore sosteneva l'opportunità di proibire un lavoro che si prestava a troppi equivoci, per concludere:

Certo faceva una certa impressione sentire al Manzoni, che è forse il Teatro di Prosa migliore in Italia, certamente il piú gelosamente sorvegliato, questa commedia. (...)

Non approvo la speculazione, e approvo ancora meno la piccola truppa venuta dal cremonese o dal cremasco e abilmente disseminata nel teatro a sostenere le sorti, speculando sulle ossa di Madidini, di un lavoro che era forse meglio rimanesse allo stato di onesta intenzione⁴².

Roberto Farinacci non fu l'unico gerarca a interessarsi dell'attività teatrale: Starace, ad esempio, era un appassionato frequentatore di simili spettacoli e, come commissario dell'OND, ebbe modo di occuparsi attivamente dei problemi organizzativi del settore; Galeazzo Ciano fu critico teatrale e autore di due commedie; Cornelio Di Marzio fece inscenare — senza molto successo — le sue opere (*Occhi di Gufo* e *Uomini e giorni*) al Teatro degli Indipendenti di Bragaglia⁴³. Persino Edmondo Rossoni cedette alle lusinghe dell'arte, componendo con Libero Bovio *Il Canto del Lavoro*, musicato da Mascagni ed eseguito nel 1928 al Teatro San Carlo di Napoli — opera « che rappresenta la piú elevata espressione della rinascita spirituale dei lavoratori italiani ed è una sintesi della battaglia rivoluzionaria del Fascismo che ha dato vigore e vita a tutti gli Italiani »⁴⁴.

Infine lo stesso Mussolini, come è noto, si dedicò alla letteratura drammatica verso la fine degli anni '20, scegliendo come collaboratore Giovacchino Forzano.

Per quanto il nome del « duce » non sia mai comparso ufficialmente, almeno in Italia, nessuno ignorava l'identità degli autori di *Campo di Maggio* — opera esaltante la figura di Napoleone come dittatore. La

⁴² Ivi, lettera di Carini a Turati, 13 dicembre 1927.

⁴³ Sull'attività di Di Marzio cfr. ACS, Carte Di Marzio, II Versamento, b. 13, Bragaglia a Di Marzio, 7 giugno 1927; Di Marzio a Bragaglia, 8 giugno 1927; A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo*, cit., p. 67.

⁴⁴ *Trionfale esecuzione del "Canto del Lavoro" a Napoli*, in PDI, 10 gennaio 1928.

prima rappresentazione, avvenuta al teatro Argentina di Roma nel 1930 alla presenza dello stesso Mussolini, riscosse un successo notevole — secondo la stampa, non meno di venticinque chiamate — e fu accolta entusiasticamente da tutti i giornali fascisti⁴⁵. Il dramma, soprattutto nella versione francese *Les cent jours*, iniziò quindi una *tournee* europea — curata da Paolo Giordani, all'epoca in ottimi rapporti con Forzano — turbata però da incidenti e polemiche in vari paesi⁴⁶. Pari interesse destarono i due successivi lavori, scritti sempre da Forzano dietro indicazioni di Mussolini: *Villafranca* del 1931 — che pare volesse sottolineare come fosse il primo ministro, e non il re, a esercitare il potere effettivo⁴⁷ — e *Cesare* del 1939, incentrato sulla rievocazione mitica della romanità⁴⁸. È stato notato come i tre lavori siano imperniati su di altrettanti personaggi storici — rispettivamente Napoleone, Cavour e Cesare — presentati come figure straordinarie, condannate dalla loro stessa superiorità ad agire fra l'incomprensione e la mediocrità dei collaboratori e sostanzialmente votate a un destino tragico⁴⁹. Ma accanto al loro valore di eventuale proiezione delle angosce e delle aspettative del « duce », tali opere rivestono una certa importanza — come pure è stato osservato — per la concreta azione propagandistica svolta, soprattutto all'estero, nell'accreditare una certa immagine di Mussolini come uomo di cultura⁵⁰.

È da ritenere che la spinta principale alla stesura di opere teatrali

⁴⁵ Il successo di " *Campo di Maggio* " di Forzano all'Argentina, ivi, 21 dicembre 1930; g. r. (G. Rocca), *Campo di Maggio*, ivi, 30 dicembre 1930.

⁴⁶ Cfr. le cronache teatrali in PDI alle seguenti date: 15 novembre 1931; 19 aprile 1932; 30 marzo, 5, 26 aprile, 15 settembre, 24 ottobre, 15 novembre, 12 dicembre 1933; 11, 14 febbraio, 12 aprile, 6 giugno 1934; e anche 8 ottobre 1937.

⁴⁷ S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 51.

⁴⁸ Materiale interessante sulla stesura e la realizzazione di tali lavori è in ACS, SPD, CR (1922-1943), b. 85, f. W/R, « Forzano G. », soprattutto sf. 3, « Cesare » — dove è contenuta, fra l'altro, una lettera di Forzano a Mussolini da Milano in data 22 novembre 1932. In essa si rileva l'ascendente allora goduto da Paolo Giordani, se il copione venne modificato dietro suo suggerimento, con l'abolizione di un quadro per migliorare l'effetto drammatico. Cfr. anche ivi, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, « Cesare » di G. Forzano, n. 3968, approvato il 3 aprile 1939; C. V. Lodovici, " *Cesare* " di Forzano, in « Scenario », maggio 1939; G. Rocca, " *Villafranca* " di Giovacchino Forzano, 16 dicembre 1931; cronache teatrali in PDI del 31 ottobre 1937; 31 maggio, 2 luglio 1939.

⁴⁹ R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. I, p. 32. Cfr. anche G. Fontanelli, *Fascismo e teatro*, in « Dimensioni », marzo 1978, p. 73, che ravvisa nei drammi mussoliniani un vero e proprio alibi psicologico a giustificazione della propria condotta.

⁵⁰ R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. I, p. 578.

da parte di Mussolini, nonché dei gerarchi fascisti, rispondesse a un bisogno di promozione sociale e culturale, piú che al disinteressato desiderio di svolgere propaganda in favore del regime. Il fattore mondano dovette certo avere un peso preminente, se principale cura di tutti gli alti esponenti fascisti fu che le rappresentazioni avessero luogo esclusivamente nei teatri piú rinomati e prestigiosi. Significativo in tal senso — oltre al succitato episodio di Farinacci — il categorico rifiuto opposto da Mussolini alla proposta avanzata da Pietro Preda e Sabatino Lopez di concedere al Teatro del Popolo di Milano il privilegio delle rappresentazioni nella città — proposta che, accolta, avrebbe assunto un particolare significato politico, date le note finalità popolari e il ruolo svolto fino ad allora dalla Società Umanitaria, di cui il Teatro del Popolo era emanazione⁵¹.

Non mancarono opere d'ispirazione fascista da parte di varie personalità del mondo dello spettacolo — sindacalisti e organizzatori teatrali — come Franco Ciarlantini, Franco Liberati e Gino Calza Bini. Quest'ultimo, in particolare, con la fortunata opera *I Volontari*, incentrata sulla vicenda di un giovane fascista — figlio di un grande industriale — ucciso proditoriamente dagli operai socialisti in sciopero e il cui nobile sacrificio pone fine ai contrasti, convertendo anche i sovversivi a un superiore ideale di concordia in nome della patria.

Maggiore eco riscuotevano i lavori a tesi prodotti dai drammaturghi veri e propri, a cominciare, ancora una volta, da Forzano, che si cimentò anche con lavori apertamente propagandistici, come *Racconti d'autunno, d'inverno e di primavera*, presentato dalla compagnia Dina Galli. L'esile trama della commedia vedeva intrecciare le vicende di una famiglia con gli avvenimenti che portarono dall'impresa etiopica alla proclamazione dell'impero — con tanto di chiusura con la riproduzione originale del discorso del « duce ». Malgrado i comprensibili entusiasmi mostrati dal pubblico alle prime rappresentazioni, l'opera non conobbe un vero successo a causa della sua modestia artistica⁵².

Una maggiore continuità nella produzione di lavori propagandistici dimostrò Alessandro De Stefani che, fra l'altro, fu l'unico partecipante a uno dei pochi concorsi indetti per creare un repertorio fascista, con

⁵¹ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.189, sf. 3, « Milano - Teatro del Popolo ». Sulla Società Umanitaria cfr. E. Decleva, *Etica del lavoro, socialismo, cultura popolare. Augusto Osimo e la Società Umanitaria*, Milano 1985.

⁵² ACS, SPD, CO (1922-43), f. 210.238, « Galli Dina ».

La scoperta dell'Europa, rappresentata, però, con esito negativo nel 1939⁵³.

Un filone che godette di particolare fortuna in tale ambito fu quello delle tragedie storiche e allegoriche, che evitavano i rischi connessi a una immediata rappresentazione della realtà contemporanea e si avvalevano della forma drammatica ritenuta piú nobile. Una certa influenza sulla fioritura di lavori storici ebbero — oltre, ovviamente, alle opere dannunziane — le teorie e gli scritti di Enrico Corradini. Coerentemente con la sua posizione politica, egli aveva indicato come una delle piú elevate espressioni artistiche il « dramma nazionale », e cioè il dramma nato dalle piú profonde radici della stirpe. Suoi esponenti esemplari sarebbero stati, in tempi diversi, Eschilo per l'antica Grecia, Wagner per la nazione tedesca, nonché le anonime e corali *Sacre Rappresentazioni* — tutte manifestazioni di un profondo sentimento unitario, politico o religioso. Successivamente il teatro, e in particolare quello italiano, sarebbe decaduto sino a divenire all'inizio del secolo una frivola forma di divertimento serale. Compito del fascismo era fare rinascere lo spirito glorioso della nazione, da cui sarebbe sorto un nuovo teatro,

teatro degli Eroi nazionali, dei Miti, delle leggende, atti e figurazioni della stirpe. È questa l'arte suprema, eroica, mitica, mistica, religiosa. È rito sacro della nazione, nel senso che è strumento d'educazione dei cittadini alla volontà di far grande la Patria. È questo il dramma nazionale che è certamente nell'intimo spirito di questo magnifico periodo storico che l'Italia percorre⁵⁴.

Si sarebbe così riscoperta la continuità della stirpe nei secoli, e l'eredità di Roma sarebbe stata vissuta non piú come memoria passata ma come un'esperienza ancora vitale (« le nazioni vittoriose non soltanto creano il loro avvenire, ma anche resuscitano, quando sia venuto meno, il loro passato. La vittoria restaura il culto degli Eroi e dei Miti della stirpe »)⁵⁵. E naturalmente proprio il *Giulio Cesare* dello stesso Corradini, nella versione ultimata nel 1926, avrebbe dovuto costituire un punto di riferimento, con la sua visione di Cesare come uomo moderno, preoccupato unicamente della grandezza dello stato, contrapposto alla

⁵³ L. Zurlo, op. cit., p. 295.

⁵⁴ P., « *Giulio Cesare* ». *Intervista con Enrico Corradini*, in « *Comœdia* », 20 aprile 1926. Cfr. anche P. Misciatelli, *Il "Giulio Cesare" di E. Corradini*, in « *Critica fascista* », 15 giugno 1926.

⁵⁵ Ivi.

figura di Bruto, che invece anteponeva la libertà individuale alle sorti di Roma.

Sulla stessa linea si poneva Federico Valerio Ratti, anch'egli proveniente dalle file del nazionalismo, con *Il solco quadrato*, sulla fondazione di Roma, e soprattutto con la fortunata tragedia celebrativa dello spirito imperiale, *Bruto*, definita « la prima opera d'arte che respiri in pieno nell'atmosfera ideale e politica presente »⁵⁶.

Ma uno dei lavori piú significativi dal punto di vista ideologico per il regime fu certamente la tragedia di Francesco Pastonchi *Simma*, che doveva essere una grande allegoria dell'etica fascista. L'opera, in cinque atti e in versi, si svolge a Pontia, la nuova città simbolo del regime, dove in occasione delle celebrazioni per l'anniversario della fondazione deve essere inaugurato il Tempio. Si esaudirà cosí il voto del popolo, desideroso di pregare le divinità all'interno di un edificio, prefigurante, nella sua stessa ordinata struttura, i valori di autorità e limite: elementi insiti nella stirpe italica. L'architetto del Tempio ha affidato l'ultimazione dei lavori ai suoi devoti scolari, ad eccezione di Simma, il piú abile e geniale, ma anche il piú ribelle, poichè desidera adorare Dio senza liturgie, prescrizioni, ordinamenti prestabiliti, come gli detta la coscienza. Simma finirà per distruggere il Tempio, scatenando l'ira del popolo contro sé stesso e la sua amata — costretta ad assistere impotente alla titanica lotta fra la volontà superba di un individuo e le leggi ordinarie. Ma, consumata la tragedia, un nuovo Tempio sorgerà per dominare emblematicamente la città del regime⁵⁷.

L'opera, rifacendosi a un'ispirazione di tipo religioso, intendeva sostanzialmente mostrare la funzione indispensabile del principio gerarchico e di autorità, senza il quale anche le migliori aspirazioni ed energie avrebbero assunto necessariamente una forma distruttiva. La realizzazione di *Simma*, che impiegava un ingente numero di comparse e si avvaleva di cori e danze, richiese una preparazione accurata e uno sforzo finanziario notevole. Mussolini stesso manifestò direttamente il suo apprezzamento all'autore, spingendosi a fornire consigli letterari sull'opera — come l'opportunità di tradurla in prosa — e persino suggerimenti in merito a singoli versi:

⁵⁶ B. Binazzi, *Il "Bruto" di F. V. Ratti*, in PDI, 5 febbraio 1925; cfr. inoltre *Il solco quadrato di F. V. Ratti a Roma*, in « Comoedia », 20 aprile 1922.

⁵⁷ « *Simma* » nuova tragedia di Francesco Pastonchi, in PDI, 16 luglio 1935; ACS, Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Copioni di lavori teatrali già sottoposti a censura, « *Simma* » di F. Pastonchi, n. 9315.

Ed ora qualche rilievo. Quel Batiello che voi chiamate emporiota, non è, tutto sommato, che un esercente e per essere un esercente (sia pure ex sportivo) parla troppo fino, sino a dire « *piú magno del suo magno maestro* ».

Anche i suoi battibecchi colla Cecia sono « esercenteschi » all'estremo. A pag. 26 non mi piace che voi definiate la « vittoria come una bestia con una lunga coda di nostalgia verso la tana ». Riflettete e troverete che l'immagine non è bella. A pag. 119 voi parlate della vita come « di una imbandita di molte vivande ». Anche questo non è bello. Se fossi in voi, io, a pag. 121 toglierei quelle « faccie feroci di fede » che potrebbero ricordare ai maligni (i quali non mancano mai) le « faccie feroci » di borbonica memoria⁵⁸.

Nonostante le premure di Mussolini — che garantí un solido appoggio economico all'opera, anche contro il parere di De Pirro — la rappresentazione si risolse, infine, in un insuccesso clamoroso⁵⁹.

Accanto alle opere di personalità politiche, organizzatori teatrali, letterati veri e propri, non mancarono — ed è un dato interessante ai fini del piú generale discorso sul consenso — numerosi lavori di persone completamente estranee alla vita teatrale. Una significativa testimonianza al riguardo è fornita dal censore Zurlo, che ricorda la frequenza di produzioni apologetiche del regime e soprattutto del « duce », particolarmente nel periodo successivo alla guerra etiopica⁶⁰.

Una riprova di simili affermazioni proviene da un esame dei copioni vistati dalla censura, che conferma la presenza di numerosi lavori d'impronta propagandistica, come *Credere obbedire combattere*, *Mussolini ci ha chiamato*, *Sintesi fascista*, *Mussolinia*, *Martire fascista*, *Inno al Duce*, *A noi*, *Spolverare il manganello*, *Inno al fondatore dell'Impero*, *Per il trionfo della civiltà fascista*, *L'Altra luce*, 1919, *Vigilia*, *Dio*,

⁵⁸ ACS, SPD, CO (1922-43), f. 509.498, « Pastonchi Francesco », Mussolini a F. Pastonchi, Roma 26 dicembre 1934 (la lettera è riprodotta integralmente in R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. I, pp. 28 s.). Nello stesso fascicolo è presente altro materiale documentante l'interessamento di Mussolini, nonché il parere espresso dal regista Guido Salvini.

⁵⁹ *La Compagnia dei Grandi Spettacoli d'Arte e la prossima rappresentazione di "Simma"*, in PDI, 19 gennaio 1936; G. Rocca, « *Simma* » tragedia di Francesco Pastonchi, ivi, 28 gennaio 1936; L. Zurlo, op. cit., p. 22; S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 50. Da notare che nel 1939 Pastonchi fu nominato Accademico d'Italia. Sul teatro storico-allegorico cfr. inoltre: A. Hermet, *Prosa e poesia di Teatro*, art. cit.; C. V. Lodovici, *Attualità del teatro storico*, in « Scenario », giugno 1940.

⁶⁰ L. Zurlo, op. cit., pp. 18 ss., 184, 265.

patria e famiglia, L'epopea fascista, eccetera⁶¹. È da ricordare anche il capostipite, in un certo senso, di tali produzioni, *Il Convegno dei Martiri* di Salvatore Gotta, scritto il 2 ottobre 1922 dopo i fatti di Torino, e rappresentato all'Argentina di Roma il 21 aprile 1923 — breve e immediato bozzetto dove un eroico giovane caduto per la causa fascista viene accolto come un fratello dalle anime dei soldati morti in guerra — che conobbe una straordinaria fortuna, con oltre mille repliche in circa dieci anni⁶².

Sotto il profilo stilistico tali opere non vantano certo grandi pretese, oscillando tra una retorica popolare di impronta ottocentesca e una rappresentazione immediata e abbastanza realistica — quest'ultima caratterizzata spesso dalla tendenza ad adeguarsi linguisticamente a un supposto « stile fascista », mediante l'utilizzo di termini crudi e diretti (talvolta al limite dell'usuale decenza) e stilemi mediati dalla propaganda ufficiale⁶³. Anche dal punto di vista contenutistico non presentano molti pregi: è anzi sintomatica la costante presenza di alcuni elementi, quali l'acritica e diretta esaltazione dell'ideologia fascista o, in generale, nazionalista; lo spirito manicheo che informa personaggi e avvenimenti; la semplificazione e l'esemplarità delle vicende; il carattere pesantemente pedagogico; l'immane conclusione positiva, priva di ombre e rassicurante. Fra i soggetti prediletti emergono innanzitutto la mitica figura del « duce » — punto di forza della propaganda del fascismo — e quindi la guerra etiopica, l'impero, il « periodo eroico », cioè la lotta ai « sovversivi » e la Marcia su Roma, e infine i temi e le conquiste del regime⁶⁴.

Per un'adeguata valutazione dell'entità del fenomeno è necessario però tenere presente che molte di queste sconosciute produzioni non furono mai messe in scena. Significativi, per valutare il tipo di opere effettivamente presentate alla ribalta, i dati emergenti dall'analisi di tutte le novità di autore italiano rappresentate dal 1° gennaio 1934 al 31 maggio 1935 (cfr. Appendice IV). Si può facilmente constatare come la mag-

⁶¹ I copioni sono conservati in ACS, Min. del Turismo e dello Spettacolo, Copioni di lavori teatrali già sottoposti a censura.

⁶² S. Gotta, *Teatro fascista*, in « Comoedia », maggio 1934.

⁶³ Sull'aspetto linguistico cfr. G. Klein, *La politica linguistica del fascismo*, Bologna 1986; G. Manacorda, *Letteratura e cultura del periodo fascista*, Milano 1974, pp. 16 ss., 152 ss., 232 ss.

⁶⁴ Per un'analisi specifica della tipologia e dei temi più ricorrenti in tale teatro di propaganda cfr. P. Cavallo, *Culto delle origini e mito del capo nel teatro fascista*, in « Storia contemporanea », aprile 1987, pp. 287 ss.

gior parte del repertorio sia costituita da commedie brillanti o drammi incentrati sul tema dei rapporti amorosi, soprattutto nell'ambito della famiglia tradizionale, e da opere comiche. Generi meno diffusi risultano essere quello poliziesco e quello storico, mentre esigui appaiono i lavori di aperta critica nei confronti delle convenzioni sociali — fra i quali, ad esempio, *Il ragno* di Sem Benelli e *L'arcidiavolo* di Gherardo Gherardi. Di opere d'ispirazione politica, nel lungo elenco riportato, non sapremo indicare che *L'offerta* di Giannino Antona Traversi (ambientata in tempo di guerra ed esaltante l'amor patrio), *La guarnigione incatenata* di Alberto Colantuoni (pure sulla grande guerra), *La casa lontana* di Egisto Olivieri e soprattutto *Gli ultimi romantici* di Silvio Giovannetti (storia di una conversione al fascismo e della partenza per la Marcia su Roma).

Se poi si passa all'esame del repertorio complessivo inscenato in un grande teatro cittadino — dove le novità si alternavano a riprese di classici o lavori stranieri di successo — la presenza di opere politiche si riduce ulteriormente, a causa della massiccia presenza di autori di commedie *boulevardières*⁶⁵. Ciò significa che le produzioni apertamente apologetiche del regime — pur interessanti per valutare l'effettiva penetrazione di temi e valori proposti dalla propaganda ufficiale nell'immaginario collettivo o la loro eventuale contaminazione con elementi preesistenti⁶⁶ — finirono per avere un'incidenza molto relativa sulla generale economia del teatro. Di qui la diffusa convinzione della sostanziale impermeabilità del mondo teatrale rispetto alle suggestioni fasciste.

⁶⁵ Per la cronaca, gli autori italiani maggiormente rappresentati, ad esempio al teatro Manzoni di Milano, furono, nell'ordine: L. Pirandello, G. Forzano, P. M. Rosso di San Secondo; e poi: A. De Stefani, L. Chiarelli, C. G. Viola, S. Benelli, S. Lopez, M. Praga, L. Bonelli, G. Rocca, F. M. Martini, D. Niccodemi, ecc. Fra gli stranieri (numericamente leggermente predominanti) quasi la metà erano di lingua francese, con nomi come Sacha Guitry — il più rappresentato in assoluto — D. Amiel, A. Hennequin, R. Coolus, A. Birabeau, L. Verneuil, P. Géraldy, E. Labiche, J. Romains. Seguiva l'area tedesca (compresa l'Ungheria) con F. Molnár, H. von Hofmannsthal, F. Herzog, L. Fodor; quella inglese, con G. B. Shaw, W. S. Maugham, J. M. Barrie; i russi con L. N. Andreev, L. N. Tolstoj, A. Čechov. Limitata la presenza dei repertori spagnolo (con l'uruguayano F. Sánchez), statunitense (G. F. Kaufman), norvegese (H. Ibsen).

Sul repertorio al Manzoni, oltre alla stampa dell'epoca, si può utilmente consultare P. Mezzanotte - R. Simoni - R. Calzini, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano 1952, che riporta i resoconti delle principali rappresentazioni.

⁶⁶ P. Cavallo, art. cit., soprattutto pp. 290 s.

Il problema dell'esistenza di un teatro fascista e, piú in generale, quello dell'influenza del regime sull'ambiente dello spettacolo sono stati usualmente risolti in termini negativi. A suffragio di tale posizione si è additata, in primo luogo, l'assenza di opere artisticamente rilevanti. Tale asserzione non appare del tutto probante, in quanto tende a giudicare un complesso fenomeno storico e culturale esclusivamente in base a parametri di eccellenza artistica. In realtà, non sembra che il contenuto, anche se predeterminato o apertamente propagandistico, possa condizionare a priori il risultato artistico — almeno a giudicare dall'evoluzione della letteratura drammatica. Ugualmente, non pare che storicamente abbia rilevanza il tipo di organizzazione politica e, in particolare, che un regime repressivo e totalitario — che pure eserciti una oggettiva coercizione sulle libertà artistiche e culturali — impedisca di fatto il fiorire di opere d'arte.

La principale obiezione all'influenza del regime si basa però sull'esiguità di opere propagandistiche e sul tiepido atteggiamento degli intellettuali, per giungere a operare una netta distinzione tra pochi scrittori fascisti e una maggioranza di autori « vissuti nel periodo fascista ». Una simile lettura appare riduttiva, poiché focalizza l'attenzione solo sul contenuto delle opere drammatiche. Per una visione piú completa è utile considerare i fenomeni culturali non solo dal lato delle proposizioni teoriche, ma anche — sulla scorta di indicazioni provenienti dall'antropologia culturale e dalla sociologia — studiando i modi concreti con cui essi si realizzano nella società (ad esempio tramite l'evoluzione delle istituzioni culturali o la diversa organizzazione degli intellettuali). Nel campo teatrale è particolarmente evidente come un'analisi contenutistica delle rappresentazioni non possa esaurire il discorso sulla realtà del teatro in un determinato periodo, e come sia necessario prendere in esame molti altri elementi, quali il ruolo e l'azione degli impresari, l'organizzazione di attori e autori e i loro rapporti con il potere, la composizione del pubblico, l'evoluzione degli organismi burocratici preposti allo spettacolo, la politica culturale perseguita dallo stato, e in generale tutte le implicazioni politiche, economiche, sociali e culturali che in varia misura influiscono sul fatto teatrale. E date tali premesse — anche alla luce dell'analisi tracciata sin qui — appare difficile sostenere la tesi di una scena drammatica immune da influenze fasciste e quella di un mondo teatrale che riesca a condurre una sua autonoma esistenza, quasi fosse isolato artificialmente dalla società in cui opera.

Tornando al repertorio di propaganda fascista, può risultare interes-

sante, per una valutazione del suo significato e dei suoi limiti, constatare come anche in paesi con ben altre strutture organizzative e motivazioni ideologiche, tentativi analoghi incontrassero notevoli difficoltà.

Nella Germania nazionalsocialista, ad esempio, le scene *Thing* ebbero vita stentata per l'impossibilità di reperire validi lavori da inscenare, tanto da venire abolite già nel 1937. Esse furono al massimo una quarantina — e per di piú con rappresentazioni saltuarie — mentre il repertorio dei grandi teatri all'aperto (nel 1938 vi erano 245 palcoscenici, per piú di 5 milioni di spettatori) fu sempre costituito da Goethe, Schiller e Shakespeare. Le stesse opere piú celebrate ufficialmente si rifacevano piú alla storia, remota o recente, e alle tradizioni nazionali che all'immediata rappresentazione della nuova realtà nazista. Cosí a Oldenberg, dove era stato addirittura ricostruito un intero paese, si inscenava l'eroica lotta dei contadini del Medioevo contro i soprusi dei nobili. Pure il famoso dramma *Schlageter* di Hans Johst, unanimemente indicato come il modello per una rinnovata drammaturgia, non era ambientato in epoca contemporanea, ma narrava i conflitti psicologici che portavano il protagonista a compiere un attentato dinamitando nella Ruhr occupata, pagando con la fucilazione da parte dei francesi⁶⁷.

Persino in una realtà differente come quella sovietica — cosí fortemente motivata — sui palcoscenici avrebbero dominato a lungo classici quali Lope de Vega, Schiller, Shakespeare e Sofocle. Almeno fino al primo decennio del regime, il repertorio rivoluzionario non giunse alla quinta o sesta parte del totale delle rappresentazioni⁶⁸.

Ovviamente, Italia, Germania e Russia vantavano tradizioni culturali, strutture socio-economiche e sistemi di governo molto differenti. Tuttavia ci pare possibile istituire un paragone — da un punto di vista « tecnico » — sulle modalità e caratteristiche del tentativo, comune ai tre paesi, di realizzare *ex novo* un repertorio diverso da quello tradizionale. Emergono cosí significativi tratti generali, che potremmo sintetizzare nel modo seguente.

⁶⁷ G. D. Leoni, *Romanzo e dramma nella Germania d'oggi*, in PDI, 28 dicembre 1938; H. Brenner, op. cit., pp. 169 ss., 187 s.; I. A. Chiusano, op. cit., pp. 317 ss.

⁶⁸ S. Amaglobeli, *Tvorceskij put' sovietskogo teatra*, in R. Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, *Convegno di lettere (8-14 ottobre 1934 - XII). Tema: il teatro drammatico*, cit., pp. 364 ss.; D. Staffa, *Panorama del teatro russo*, introduzione a L. Pacini Savoy - D. Staffa, *Teatro russo*, Milano 1960, vol. I, pp. 40 ss.; M. Slonim, *Storia della letteratura sovietica*, Milano 1969, pp. 173 ss. (trad. it. di *Soviet Russian Literatur*, Oxford 1964).

1°) Iniziale scarsità di opere propagandistiche che, oltre tutto, più che ispirate a una nuova etica e visione del mondo, appaiono solitamente piatte rappresentazioni di episodi eroici. In parte il loro basso contenuto spettacolare e artistico è però spiegato dall'estraneità di molti autori al mondo letterario — fatto questo rilevato pure nel caso italiano. In merito a tali produzioni, è sorprendente osservare l'analogia di temi e situazioni drammatiche, al punto che, in moltissimi casi, se si ignorassero l'ambientazione e le « parole d'ordine » dei protagonisti, risulterebbe impossibile stabilire il paese originario. Ciò deriva dal fatto che in tali opere ci si attiene in genere a determinate regole, quasi una sorta di *cliché*. In primo luogo vi è l'estrema semplificazione delle vicende, che risponde a un certo modo di intendere la propaganda, per cui le posizioni vengono radicalizzate — da un lato tutto il bene, dall'altro tutto il male — eliminando ogni possibile dubbio o incertezza. Secondariamente, il nucleo drammatico della produzione e la sua supposta forza persuasiva risiedono nel passaggio del protagonista attraverso casi drammatici che, ovviamente, finiscono per mostrare la bontà delle posizioni propagandate (usualmente il personaggio positivo si converte all'ideologia in questione o, più spesso, viene rafforzato nelle sue giuste convinzioni dagli eventi narrati). Da notare come la vicenda del protagonista sia quasi sempre cruenta e dolorosa, non solo per colpire l'attenzione, ma anche per evidenziare maggiormente il carattere di adesione emotiva, a scapito dell'aspetto di razionale convincimento. Riguardo ai temi, essi risultano incentrati, forse più che sulle realizzazioni conseguite, su momenti di guerra o su episodi salienti relativi all'avvento del regime — forse per sfruttare la particolare efficacia drammatica e presa psicologica che vanta la rappresentazione della lotta rispetto a quella della vittoria⁶⁹.

2°) Netta prevalenza di classici: il ripiegamento sul repertorio tradizionale è giustificato dalla volontà di sottolineare il patrimonio classico che accomuna tutti i membri della comunità. In tal senso le opere dei maggiori rappresentanti della drammaturgia di tutti i tempi — i tragici greci, Goethe, Schiller, Shakespeare, ecc. — perdono ogni connota-

⁶⁹ I temi risultano però abbastanza diversificati da paese a paese: ad esempio, se l'esaltazione del capo riveste sin dall'inizio un ruolo fondamentale in Italia, non altrettanto si può dire per le altre nazioni. Tuttavia nel caso della Russia — ben presto all'avanguardia, almeno quantitativamente, nelle produzioni propagandistiche — il motivo del culto della personalità, congiunto a quello dell'industrializzazione, assumerà con il passare degli anni un peso crescente.

zione nazionale e vengono completamente assimilate alle piú diverse culture.

3") Cospicua presenza di drammi storici: in genere riletture, sotto l'angolo visuale del regime, di fatti particolarmente significativi. Si tratta, cosí facendo, di legittimare la nuova realt , presentandola come il necessario sbocco dell'evoluzione storica del paese.

4") Particolare attenzione rivolta alle strutture organizzative del teatro:   facilmente constatabile come la prima preoccupazione sia stata quella di impadronirsi, sia pure con metodi diversi, dell'apparato tecnico-industriale. E ci  a riprova della tendenza a ritenere prevalente, o almeno preliminare rispetto al lato culturale vero e proprio, il controllo politico e burocratico sulle diverse componenti dello spettacolo ed economico-produttivo sulla struttura teatrale.

Nonostante le affinit  riscontrabili, per molti versi, nell'esperienza russa e tedesca rispetto a quella italiana, vanno rilevate anche significative divergenze, la principale delle quali   da ricercare proprio nell'atteggiamento del regime verso le produzioni apertamente a tesi. Di fronte alle sempre pi  frequenti richieste della stampa fascista pi  intransigente per addivenire a un totale allineamento del teatro alle tematiche del regime — quasi sul modello della *Gleichschaltung* tedesca — le reazioni ufficiali furono moderate. Gi  in occasione del Decennale, ad esempio, Gino Rocca, scrivendo sul numero speciale edito dal « Popolo d'Italia », aveva manifestato soddisfazione perch  nei teatri italiani « la propaganda non   salita sul palco e nessuno dal palco   sceso in piazza a raccattar frasi e spunti per quella facile coreografia che   diventata, invece, in altri paesi, coreografia di Stato »⁷⁰.

Successivamente, nel 1938, una delegazione italiana partecip  all'undicesimo congresso della Societ  Universale del Teatro, svoltosi a Stratford-on-Avon. Dopo aver presentato sul primo argomento all'ordine del giorno, *Teatro per il Popolo*, un'ampia relazione di Nicola De Pirro sulle iniziative del teatro di massa, una certa sorpresa dest  la posizione italiana sul tema *Teatro e propaganda*, svolta da Gherardo Gherardi. In essa — raccogliendo il punto di vista emerso gi  ai Littoriali di Palermo dello stesso anno — si affermava con chiarezza che il regime fascista con-

⁷⁰ G. Rocca, *Il teatro drammatico e dieci anni di Fascismo*, art. cit. Cfr. anche V. Brancati, *L'arte in regime liberale*, in PDI, 21 febbraio 1934; G. Frigerio, *Funzioni del teatro nella propaganda politica*, art. cit.; A. Manzi, *Il teatro educatore politico*, art. cit.; *Teatro di propaganda?*, in « Scenario », novembre 1933.

siderava il teatro di propaganda come uno strumento deleterio non solo per l'arte, ma per la stessa propaganda, e si ribadiva che l'unica via per risolvere la crisi del settore era il ritrovamento della peculiare socialità del teatro ⁷¹.

Ma un rilievo particolare in tal senso rivestirono le dichiarazioni che Alfieri pronunciò alla Camera nella tornata del 18 maggio 1937. Anche perché rispecchiavano fedelmente le direttive ufficiali perseguite, come dimostra la riportata citazione di Mussolini — per noi del massimo interesse:

« Noi — ammonì il Duce (...) — dobbiamo sempre metterci sul piano del Regime; dobbiamo partire dalla convinzione che gli spettacoli, in particolar modo quelli del teatro e del cinematografo, debbano essere strumenti del Regime, ma strumenti intelligenti, perché qualche volta l'inintelligenza guasta le cose anche buone.

Il teatro — sono ancora parole del Duce — non deve avere un carattere pesante, pedagogico, noioso, perché allora i risultati che ci promettiamo di raggiungere fallirebbero ».

Con ciò è detto tutto. Nessuno può ragionevolmente pensare di dar vita ad un teatro nazionale, promuovendo dei lavori a tesi nei quali il contenuto ed il fine pedagogico prevalgano sul fine artistico. (...)

Teatro fascista, sia detto una volta per sempre, non è il teatro che mette in scena le cronache del Regime, ma è quel teatro che, liberissima restando la materia dell'arte, si ispira alla concezione della vita che è propria del Fascismo, si ispira alla morale fascista.

Ne consegue che la funzione educatrice del teatro riesce tanto più efficace quanto meno è ricercata e voluta come un presupposto. La morale fascista, l'intuizione della vita che è propria del Fascismo devono scaturire spontaneamente dall'insieme dell'opera d'arte. In caso contrario si fa della retorica e dell'accademismo, nei migliori casi dell'apologetica, ma non dell'arte. Il Fascismo deve essere prima di tutto nella coscienza degli autori e degli scrittori che si dicono fascisti.

Il Regime, e dico il Regime più ancora che il Ministero, non ha la pretesa di creare per forza degli scrittori, dei geni come si cerca di fare in Russia coi risultati che sappiamo. Si limita, e nessuno potrebbe esigere di più, a promuovere, a favorire, a coordinare le condizioni che ritiene indispensabili per la creazione artistica ⁷².

⁷¹ *L'Italia al Congresso della S.U.D.T. a Stratford*, in « Rivista italiana del dramma », 15 settembre 1938; G. Gherardi, *Teatro per il popolo a un congresso internazionale di teatro*, in « Scenario », agosto 1938.

⁷² AP, Camera, Legislatura XXIX, Sessione I, *Discussioni*, discorso del ministro D. Alfieri nella tornata del 18 maggio 1937; *La salda struttura del Ministero per la Stampa e la Propaganda illustrata da S. E. Alfieri alla Camera*, in PDI, 19 maggio 1937. Il citato discorso di Mussolini risale alla seduta inaugurale della Corporazione dello Spettacolo del gennaio 1936.

Abbiamo riportato estesamente il passo perché ci sembra un documento di fondamentale interesse ai fini della comprensione delle reali intenzioni del regime. È evidente come Mussolini ritenesse — sulla scorta della sua esperienza — inutile, se non controproducente, incoraggiare un tipo di teatro pedagogico e apertamente propagandistico. Coerentemente con la sua visione, il teatro, e più in generale l'arte, non poteva che essere espressione di una realtà profonda. Di conseguenza non era possibile forzare l'evoluzione storica; la prima necessità era quella di fascistizzare a fondo la società italiana: l'arte fascista sarebbe spontaneamente nata in seguito. E sarebbe stata un'arte in tutto degna del « nuovo italiano » che il regime si sforzava di creare, inquadrando ed educando giovani e giovanissimi nelle organizzazioni del partito. Sostanzialmente a loro sarebbe toccato, in un futuro più o meno prossimo — ed è, come si è visto, un motivo ricorrente — il gravoso compito di riportare l'Italia imperiale, anche nel campo delle espressioni artistiche, al rango che le competeva. Come aveva affermato Guido Gamberini,

il problema dell'arte coincide quindi col problema politico e col problema dell'uomo nuovo; fate l'uomo, formate il carattere, alzate su tutte le forme e su tutte le anime la luce dell'ideale, e anche l'arte fascista sarà ⁷³.

Almeno sino alla fine degli anni '30 prevalse, quindi, un concetto più duttile e aperto di teatro fascista, inteso più a creare un adeguato clima spirituale e morale che alla monotona ripetizione di formule ideologiche. L'idea di una cultura non rigidamente politicizzata rispondeva del resto anche alle esigenze commerciali dell'industria teatrale, nonché ai gusti tradizionalmente espressi dal pubblico. Per imporre un totale cambiamento sarebbe stato, infatti, necessario, oltre che una ferma volontà politica, un gravoso impegno finanziario — impegno che i ministri succedutisi alla Cultura Popolare furono sostanzialmente alieni dall'assumere. Ciano fu restio a incoraggiare le produzioni propagandistiche e pure Alfieri — nonostante le pressioni della stampa — lasciò cadere ogni iniziativa in merito, dopo il fallimento del concorso per un'opera fascista vinto da De Stefani ⁷⁴. Né tale atteggiamento fu adottato solo in

⁷³ G. Gamberini, *Arte e politica*, art. cit.

⁷⁴ Cfr. nota 53. L'esito negativo del concorso per un'opera teatrale fascista si affiancò del resto a quelli registrati in analoghe iniziative per la narrativa e la musica sinfonica; cfr. *L'esito del Concorso per un romanzo del tempo fascista*, in PDI, 12 dicembre 1936; *Il Premio di musica 1937 dichiarato vacante*, ivi, 6 luglio

campo teatrale: si pensi, ad esempio, allo scarsissimo riscontro che ebbe un'iniziativa come il manifesto dei musicisti, che, nelle intenzioni dei firmatari, avrebbe dovuto segnare la posizione politicamente ortodossa anche in tale settore⁷⁵.

In realtà il regime, pur non appoggiando concretamente la massa delle produzioni a tesi e neppure obbligando gli autori ad aderire a una precisa corrente, disponeva di svariati strumenti — si è visto — per imporre il rispetto di determinati contenuti e di una certa immagine del paese. Solo che esigeva dagli intellettuali, piú che un'adesione concettuale e artistica, una effettiva subordinazione politica — dove tale termine va inteso essenzialmente come inserimento nelle organizzazioni burocratiche, accettazione dei controlli, della censura, del sistema di sovvenzioni, delle regole imposte dal ministero, ecc.

Certo non mancarono casi in cui tale subordinazione politica sfociò in aperto consenso, spinto talora fino all'adulazione — si pensi ad esempio a Petrolini e Viviani. Ma proprio il caso dei due attori citati — considerando i loro non sempre facili rapporti con il regime — fa pensare a un atteggiamento dettato, forse piú che da una profonda convinzione, da motivi strumentali⁷⁶. Va però aggiunto che la totale sincerità delle

1939. Migliori risultati si riscontravano nei vari concorsi indetti autonomamente da associazioni, gruppi rionali fascisti, ecc. — anche perché nella valutazione dell'opera il lato artistico era assai trascurato. Cfr. ad esempio *Il Premio teatrale "Giovinezza"*, ivi, 11 marzo 1939.

⁷⁵ Sul manifesto citato — e piú in generale sulle questioni inerenti il campo musicale nel fascismo — cfr. F. Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984, pp. 140 ss. Per una valutazione del repertorio lirico cfr. Teatro alla Scala - Ente autonomo, op. cit., pp. 67 ss. (repertorio completo del teatro dal 1921 al 1941). Esaminando le 192 opere rappresentate nel ventennio (a cui si devono aggiungere 43 balletti) si nota — oltre alla prevedibile preponderanza di autori come Verdi, Puccini, Donizetti, Mascagni, Boito, nonché, fra gli stranieri, Wagner — una nutrita presenza anche dei compositori attaccati nel suddetto manifesto.

⁷⁶ Sull'atteggiamento di artisti e intellettuali di fronte al fascismo cfr. A. Hamilton, op. cit., pp. 15 ss.; E. R. Tannenbaum, op. cit., pp. 282 ss.; P. V. Canistraro, *La fabbrica del consenso*, cit.; G. Turi, *Il fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna 1980; R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. I, pp. 101 ss. Riguardo ai rapporti tra Petrolini e il regime — ed anche all'opinione corrente sugli attori — è indicativo un episodio avvenuto nel giugno 1934, quando l'attore romano fece domanda per essere nominato Centurione della milizia, ricevendo assenso favorevole dallo stesso Mussolini. Il gen. Traditi fu incaricato di fare firmare il provvedimento a Teruzzi, ma la domanda incontrò un ostacolo: « Sembra che S. E. Teruzzi non abbia ritenuta opportuna la nomina ad ufficiale di un comico. A rapporto ne riferí a S. E. il Capo del Governo; con il consenso del quale la pratica fu messa agli atti ». La motivazione ufficiale era che per l'ammissione alla Ri-

dichiarazioni di autori e attori poteva preoccupare solo relativamente il regime — poiché è ovvio che essere al potere costituisce per ogni partito un elemento di enorme attrazione.

Piú delicato poteva risultare, invece, il problema di una eventuale contraddizione tra la fede professata e i contenuti delle produzioni artistiche. Il caso tipico è quello di Pirandello. La critica odierna è pressoché unanime nel ritenere assolutamente sincera l'adesione dello scrittore siciliano al PNF — anche visto il critico momento in cui avvenne — ma altrettanto concorde nel giudicare il messaggio artistico pirandelliano opposto alle tematiche fasciste. È significativo notare come la questione fosse stata posta, negli stessi termini, già fin dalla metà degli anni '20 sulla stampa fascista. In seguito alle sempre piú ricorrenti stroncature degli intransigenti all'opera pirandelliana — fra cui quelle durissime del « Selvaggio » — nel 1927 si aprí un interessante dibattito su « Critica fascista ». Secondo i detrattori — la maggioranza — Pirandello avrebbe distrutto con i suoi sofismi l'unità morale dell'uomo e un supposto sereno ottimismo tipicamente mediterraneo: il suo messaggio artistico era profondamente negativo e distruttore, ricollegabile piú ai pensatori nordici (Stirner, Schopenhauer, Nietzsche) che alla produzione latina. Il suo teatro era, dunque, espressione di « quell'Italia che va da Custoza a Caporetto », definitivamente superata dal fascismo; senza considerare che anche artisticamente le sue produzioni erano spesso discutibili: « ' Sei personaggi ' è verboso, e in gran parte superfluo; è una mediocrissima opera d'arte. Anche ' Enrico IV ' è prolisso, vano, artificioso, con tratti di pessimo gusto. ' Così è (se vi pare) ' ha del bello, a patto che si dimentichi tutto ciò che in esso dovrebbe essere *pensiero*; e lo stesso potrebbe dirsi di molte altre cose »⁷⁷.

serva era necessario avere prestato servizio al comando di reparto per un periodo minimo di un anno; tuttavia, fu ritenuto preferibile — anche per evitare possibili contestazioni — riferire all'interessato che la domanda era stata respinta a causa del superamento dei limiti di età (50 anni). Cfr. ACS, SPD, CO (1922-43), f. 146.129, « Petrolini Ettore », soprattutto appunto della SPD, Roma 13 settembre 1934 (da cui è tratta la citazione); cfr. inoltre ivi, MCP, b. 240, « Ettore Petrolini », sui rapporti con il regime. Sulla vicenda citata — e piú in generale sull'ambigua posizione di Petrolini nei riguardi del fascismo — cfr. G. Petrocchi, *Nerone mancato centurione*, in *Petrolini. La maschera e la storia*, cit., pp. 173 ss.

⁷⁷ Le citazioni sono tratte da C. Pellizzi, *Pirandello e noi*, in « Critica fascista », 15 luglio 1927. Cfr. sullo stesso tono: G. Casini, *Nostranità di Pirandello* (articolo seguente a quello di A. Pavolini), ivi, 1° giugno 1927; G. Lumbroso, *A proposito di Pirandello*, ivi, 15 giugno 1927.

A difesa di Pirandello si adduceva il fatto che egli non era che lo spettatore di un momento di acuta crisi: non proponeva morali, solo registrava con spirito quasi scientifico la dissoluzione del mondo borghese. La sua opera costituiva il culmine del processo, e nello stesso tempo si poneva come punto di partenza per la creazione di un nuovo teatro e di una nuova umanità — ammonita sugli errori e le debolezze passati. Da « Pirandello nichilista » si passava così a un « Pirandello rivoluzionario » — e questa sarebbe stata l'interpretazione piú frequente nel chiuso clima degli anni '30, quando divenne assai piú difficile accusare con tanta spregiudicatezza uno degli scrittori piú celebrati a livello internazionale e una delle maggiori glorie del regime ⁷⁸.

Nella discussione aperta su « Critica fascista » furono avanzati anche altri motivi: interessanti, ad esempio, quelli svolti da Alessandro Pavolini, anche per il ruolo che era destinato a svolgere. Pavolini rigettava la frequente accusa di « poca italianità » di Pirandello, giudicato troppo « tedesco », per sottolineare come l'attitudine alla riflessione filosofica e all'intellettualismo, lungi dall'essere un'esotica imitazione, rispondesse alla piú genuina tradizione nazionale, e in particolare al carattere e alla cultura meridionali ⁷⁹. Senza considerare il positivo aspetto di stimolo intellettuale che il tanto deprecato cerebralismo pirandelliano poteva rappresentare per le pigre platee teatrali. Pavolini passava, quindi, a denunciare come, anche in questa occasione, si assistesse al perpetuarsi in campo letterario di giudizi e valutazioni tipici del clima prefascista. Era, invece, necessario applicare anche all'arte la medesima tattica utilizzata dal fascismo nelle sue battaglie: da un lato individuazione e ferma lotta alle forze nemiche, all'Antifascismo; dall'altro riunione con tutte le forze amiche, pur se differenti per impostazione e provenienza, nel segno di un « *illuminato eclettismo*, tipicamente mussoliniano » ⁸⁰. In tal modo si sarebbe realizzata la vincente unione « di ogni positivo valore nostro, di ogni vero merito particolare che concorra sostanzialmente a far della nostra letteratura e della nostra arte una ricchezza viva, uno spirituale contributo al primato italiano » ⁸¹.

⁷⁸ Cfr. ad esempio C. Sofia, *L'eredità di Pirandello*, ivi, 15 marzo 1935; A. Zapponi, *Pirandello rivoluzionario*, in « Scenario », marzo 1936.

⁷⁹ A. Pavolini, *Nostranità di Pirandello*, in « Critica fascista », 1° giugno 1927.

⁸⁰ Ivi.

⁸¹ Ivi. Per un'altra valutazione positiva cfr. ad esempio S. D'Amico, *Ideologia di Pirandello*, in « Comoedia », 20 novembre 1927. Cfr. inoltre ACS, MCP, b. 19, f. 269, « Pirandello Luigi ».

Ovviamente il caso di Pirandello è un esempio limite, a causa dell'atteggiamento di particolare favore riservatogli dal regime per la notorietà raggiunta. Ma la constatazione di una sostanziale tolleranza riguardo ai temi delle opere teatrali, sia pure all'interno di confini ben definiti, resta valida per tutte le produzioni. In particolare non vi furono pressioni sul repertorio leggero piú diffuso — quello che Lucio D'Ambra definiva per il suo scarso valore e la sua stereotipia « teatro Upim »⁸².

A tale proposito si pone, anzi, la dibattuta questione del rapporto tra simili produzioni e la politica teatrale del regime — se cioè il teatro leggero e disimpegnato debba considerarsi funzionale al mantenimento del potere, per via della tacita accettazione di giudizi etici e politici insita nelle vicende, oppure se risulti prevalente l'aspetto di pura e semplice evasione. Per valutare criticamente simili giudizi è necessario rifarsi a una serie di elementi di tipo storico e sociale. Anzitutto al processo — al quale si è già avuto modo di accennare — di democratizzazione dell'arte, e cioè di progressivo allargamento del pubblico fruitore di prodotti artistici⁸³.

L'accelerazione di questo processo agli inizi del secolo determinò la nascita di una forma di cultura di massa, che da allora sarebbe divenuta caratteristica delle moderne società industriali, con un parallelo progressivo restringimento delle tradizionali aree di alta cultura e cultura popolare — intesa in senso storico come prodotto dell'area prevalentemente contadina, collettiva piú che individuale. La nuova cultura si delineava, al contrario, come interclassista, eclettica e superficiale — essendo diretta a un pubblico assai eterogeneo e dotato di retroterra culturali differenziati.

Il successo delle iniziative teatrali del fascismo — dai teatri all'aperto ai Carri di Tespi, dai sabati teatrali alle manifestazioni musicali — deve essere interpretato proprio nel senso che il regime si inserì attivamente nel fenomeno in corso, rispondendo alla crescente domanda di prodotti artistici e teatrali, da parte di nuove fasce di spettatori, che ancora non era stata recepita dalle statiche strutture istituzionali.

Ma tale processo socio-culturale avrebbe costituito al tempo stesso un limite all'azione fascista, ostacolando il tentativo di strumentalizzare e orientare politicamente i contenuti artistici — sia pure in tempi lun-

⁸² L. D'Ambra, *Il teatro "Upim"*, in « Scenario », novembre 1939.

⁸³ Cfr. *supra*, pp. 118 ss.

ghi. Per la sua stessa genesi storica, la cultura di massa tendeva a elaborare un suo proprio linguaggio, che esaltava, ad esempio, il lato consumistico e spettacolare di eventi e informazioni rispetto al messaggio ideologico, e in generale privilegiava i temi di evasione fantastica.

Varie furono le cause di tale situazione: dall'abbassamento del livello medio culturale degli spettatori — conseguenza inevitabile di ogni incremento numerico non accompagnato da un'adeguata crescita d'istruzione — ai sempre più limitati investimenti dell'industria teatrale in ogni singola produzione, in mancanza di un sicuro riscontro commerciale; o ancora le caratteristiche tecniche dei nuovi *media*.

I sociologi, da parte loro, hanno spiegato il successo di tali produzioni in vari modi, sottolineando come potessero fornire modelli di identificazione con un tipo di vita più gratificante, a fronte di un'esistenza monotona, relazioni interpersonali superficiali e limitate, un lavoro parcellizzato e alienante. Oppure potevano garantire, con un lieto fine e l'immane trionfo dell'amore e della verità, una specie di sicurezza sociale, in grado di contrastare il crescente sentimento di sradicamento e insicurezza indotto dalla modernizzazione della società. Non va sottovalutato poi il loro aspetto di piacevole stimolo e distensione emotiva, anche mediante la proiezione di eventuali tensioni su personaggi negativi. In sintesi, costituivano una fuga da una oppressiva realtà sociale e una sorta di compensazione immaginaria⁸⁴.

È evidente che anche la « commedia rosa », ignorando determinate situazioni e omettendo qualsiasi spunto critico, sottintendeva pur sempre una certa approvazione della struttura sociale e forniva modelli di adattamento allo *status quo*. Ma si trattava di meccanismi minimi di controllo sociale e di accettazione del sistema costituito, presenti pressoché in ogni tipo di istituzione operante in una società. Non va, infatti, attribuito eccessivo significato e valore simbolico al carattere di evasione di tale teatro, poiché certe realtà venivano ignorate non tanto a causa di una precisa pressione politica, ma per il carattere di puro consumo e divertimento connaturato a tali produzioni — anche se è ovvio che ciò poteva riuscire accetto al potere.

La drammaturgia di massa si poneva così per le sue peculiarità su un piano del tutto differente da quello a cui aspirava il regime — che ambiva invece a un teatro politico, profondamente ispirato dalla morale

⁸⁴ Cfr. D. McQuail, op. cit., pp. 37 ss., 97 ss., 105; E. Morin, *L'industria culturale*, Bologna 1963, pp. 102 ss. (trad. it. di *L'esprit du temps*, Paris 1962).

fascista e caratterizzato da un'attiva partecipazione popolare. Ma riportare l'espressione artistica a una dimensione di totale politicizzazione e ricreare un legame diretto e concreto tra artista e società risultava in pratica irrealizzabile.

Il sostanziale allontanamento della sfera teatrale dalla dimensione politica — pur accentuatosi in quegli anni — non era certo un fenomeno recente, ma si può dire costituisse il risultato di un lungo processo sviluppatosi a partire dall'inizio dell'età moderna. Venuta meno l'originaria collocazione dell'artista-artigiano all'interno della comunità in favore di un ruolo di maggiore prestigio sociale, anche l'arte tese a modificarsi e a estraniarsi dagli aspetti più pratici dell'esistenza, rifuggendo verso forme di estetismo via via più esasperate. Il risultato fu che mentre il prodotto artistico, e quindi anche l'opera teatrale, diveniva raffinato e costoso, la sua potenzialità di contestazione e incisiva critica sociale diminuiva progressivamente. Gli studiosi — a partire dalle note teorie hegeliane sulla morte dell'arte — hanno parlato a questo proposito di « marginalizzazione » dell'attività artistica, che verrebbe sempre più sospinta ai limiti della vita attiva — in favore, ad esempio, delle scienze — divenendo decorativa e priva di aspetti pericolosi per il potere⁸⁵. Se la funzione dell'arte nella società era così mutata — per un'interna dinamica culturale, oltre che per l'evoluzione socio-economica — il tentativo del regime di trasformare il teatro in uno strumento di azione politica era certo inattuabile, almeno in assenza di una totale trasformazione della società.

Il recupero della centralità politica del messaggio drammatico e del ruolo dell'artista all'interno della società non costituivano, però, che un aspetto di un più ampio progetto sociale. Il regime — e in particolare alcuni dei suoi esponenti più autorevoli — sembrava puntare al ritorno verso un mondo integrato e omogeneo, in grado di opporre saldi valori spirituali e culturali alla crescente industrializzazione e atomizzazione della vita moderna. Non si trattava di un rifiuto globale della modernizzazione, ma del tentativo di promuovere i settori strettamente industriali e tecnologici, limitando quanto più possibile gli effetti di tale processo nella sfera sociale e culturale — ciò che avrebbe costituito la « via italiana alla modernità »⁸⁶. E tale particolare concetto di progresso

⁸⁵ Su tutta la questione cfr. E. Windt, op. cit., soprattutto pp. 19 ss., 30 ss.

⁸⁶ Cfr. G. Germani, *Sociologia della modernizzazione. L'esperienza dell'America Latina*, Roma - Bari 1971, soprattutto pp. 86 ss., dove si analizza la tendenza

controllato, dove una moderna struttura economica si sarebbe innestata su di un'organizzazione sociale tradizionalista è da ritenere alla base dell'oscillante atteggiamento del regime, anche in campo culturale, tra modernità e tradizione.

In tale ambiguo progetto sociale il teatro avrebbe ricoperto un ruolo privilegiato, facendosi interprete dei sentimenti più autentici e profondi dell'intera comunità. In questo senso è comprensibile come non solo ci si opponesse alla monotona ripetizione del tema del « triangolo » ma anche non ci si riconoscesse nelle correnti d'avanguardia, dai futuristi a Pirandello, dai grotteschi ai crepuscolari, per chiedere all'opera teatrale — secondo le parole di Mussolini — di « agitare le grandi passioni collettive, essere ispirata ad un senso di viva e profonda umanità, portare sulla scena quel che veramente conta nella vita dello spirito e nelle vicende degli uomini »⁸⁷. Non un teatro portatore di dubbi e negazioni, dunque, ma un teatro in grado di affermare certezze, di celebrare quasi una sorta di rito collettivo e religioso.

In tal modo all'arte teatrale e poetica era riconosciuta una dignità particolare, così come all'artista era riconosciuta una funzione ben determinata al servizio della società — e quindi una precisa responsabilità politica. Non più arte come produzione « alienata » e mercantile, priva di concreto significato sociale — come era stata nella precedente epoca « borghese » — ma arte politica e impegnata, arte fascista⁸⁸. Per certi versi si trattava di un ritorno alle origini, a un'epoca mitica, caratterizzata da un'arte e una cultura omogenee e totalitarie.

Ma è ovvio che un simile progetto culturale, contrastando pienamente con il tipo di sviluppo verificatosi nei secoli precedenti, risultava del tutto utopistico. Il suo fallimento fu l'esatto paradigma dell'esito dei progetti di riforma e fascistizzazione della società italiana intrapresi, più in generale e su tanti piani, per oltre un ventennio dal regime.

delle élites tradizionali a promuovere lo sviluppo nei settori economici, ma a respingere le conseguenze del processo di secolarizzazione (nei modelli di relazioni sociali, nella stratificazione della società, nell'organizzazione politica, in istituzioni come la famiglia) spesso mediante l'utilizzo ideologico di strutture arcaiche, della religione intesa restrittivamente, ecc. Cfr. anche Id., *Autoritarismo, fascismo e classi sociali*, Bologna 1975; R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. I, pp. 147 ss.

⁸⁷ Cfr. nota 8.

⁸⁸ V. Brancati, *L'arte in regime liberale*, art. cit.; M. Carli, *Il genio incompresso e i Sindacati artistici*, in PDI, 24 agosto 1930.

CAPITOLO XII

TEATRO IN TEMPO DI GUERRA

Nuovi compiti del teatro nazionale.

Quando il 31 ottobre 1939 Mussolini sostituì Alfieri alla guida del ministero della Cultura Popolare con Alessandro Pavolini, grandi aspettative si diffusero nel mondo del teatro.

Giovane e dinamico, conosciuto come amante dell'arte teatrale e apprezzato autore — si pensi al suo contributo a *18 B. L.* — Pavolini avrebbe in effetti manifestato sin dagli inizi la più viva attenzione verso i problemi del settore, mostrando un insolito attivismo. Egli era convinto che la crisi del teatro non fosse epidermica e contingente, bensì strutturale, e che di conseguenza dovesse essere affrontata mediante una radicale riforma sia dei contenuti politici e culturali della drammaturgia, sia degli aspetti organizzativi dell'industria teatrale. Si doveva perciò proseguire e radicalizzare l'intervento del regime nel campo dello spettacolo, secondo un organico programma, delineato dallo stesso Pavolini in diverse occasioni:

Nel teatro la parola d'ordine per il nostro lavoro è duplice: quantità e qualità. Quantità degli spettatori; qualità degli spettacoli. Affinare al massimo quanto ha luogo sul palcoscenico; allargare al massimo le platee o la possibilità di accedervi¹.

Riguardo alla qualità si trattava di seguire sulla linea da tempo intrapresa, dedicando attenta cura agli allestimenti scenici, alla dignità del repertorio, alla formazione professionale delle nuove leve presso

¹ *Stampa teatro cinema turismo nel discorso del ministro Pavolini alla Camera*, in «Corriere della Sera», 26 aprile 1940.

l'Accademia d'Arte drammatica, a studi specifici e iniziative editoriali. Nello stesso tempo era necessario incoraggiare sempre piú i teatri sperimentali — tutti sotto l'egida pubblica, dal Teatro delle Arti ai teatri delle Università, dagli sperimentali dei GUF alla compagnia dell'Accademia — che dovevano costituire « non già il teatro di eccezione caro nel passato a ristrette cerchie ma piuttosto le ghiandole vitali del teatro di oggi, inteso nel suo complesso di grande organismo nazionale e popolare »².

Un elemento caratterizzante e prioritario era poi sempre considerata l'italianizzazione del repertorio, giustificata, oltre che dai motivi economici e nazionalistici da sempre addotti, ora anche da preoccupazioni di tipo razzista³. Tale azione andava affiancata da una progressiva riduzione delle importazioni di lavori esteri — orientata oltre tutto in base a criteri apertamente politici.

Se il programma sin qui illustrato ricalcava le provvidenze già poste in essere negli anni precedenti, piú originale risultava la parte relativa alla quantità. Partendo dall'aperta constatazione di come nel ventennio si fossero progressivamente ridotti i teatri attivi, i giorni di spettacolo, le compagnie e la consistenza numerica del pubblico, Pavolini rilevava come le iniziative del teatro di massa avessero solo parzialmente attenuato la tendenza negativa. E seppure simili iniziative rivestissero un ruolo importante — per cui suo impegno preciso sarebbe stato promuoverle maggiormente, cominciando con realizzare, accanto alle manifestazioni musicali dell'EMI, grandiosi spettacoli di prosa all'aperto — esse non modificavano la generale struttura organizzativa.

Per attuare una radicale modifica era necessario passare a uno stadio successivo, per cui il regime avrebbe assunto la diretta gestione di molte sale teatrali, progredendo anche nel circuito privato da una fase di controllo e organizzazione a una di produzione. Come lo stato aveva assunto in altri campi economici responsabilità dirette, così pure nel teatro si doveva arrivare alla creazione di un ente pubblico incaricato della gestione e produzione drammatica: allo stato « banchiere » e « imprenditore » si sarebbe così aggiunto uno stato « teatrante ». Parallelamente si

² Ivi.

³ ACS, MCP, b. 118, f. 11, « Pavolini Alessandro », sf. 2, ins. 2, « Visita del Ministro a Firenze - 23 e 24 aprile XX », discorso dell'Eccellenza Pavolini all'inaugurazione della mostra dell'artigianato teatrale di Firenze. Sulla mostra cfr. F. M. Pranzo, *Pavolini inaugura a Firenze la Mostra dei mestieri artigiani del teatro*, in PDI, 24 aprile 1942.

sarebbero dovuti responsabilizzare maggiormente sui programmi artistici, nonché sugli esiti economici delle compagnie, i proprietari di teatri, come pure studiare iniziative atte ad arrestare l'esodo degli attori di teatro al più remunerativo campo cinematografico⁴. L'obiettivo era creare una rete di teatri a conduzione mista, pubblica e privata, diffusi in maniera omogenea sull'intero territorio nazionale, ai quali si sarebbero appoggiate stabilmente le compagnie, economicamente autosufficienti e non più obbligate a condurre un'esistenza nomade. Una tale organizzazione avrebbe favorito un innalzamento della qualità artistica e tecnica delle rappresentazioni e facilitato la realizzazione di progetti politici e propagandistici da parte del regime.

Naturalmente, per concretare un simile ambizioso progetto era necessario approntare adeguati strumenti legislativi ed economici; tuttavia era possibile iniziare un efficace intervento avvalendosi dei mezzi già a disposizione del ministero. E in primo luogo delle sovvenzioni, il cui peso determinante nel comportamento delle compagnie era palese. Pavolini istituì perciò agli inizi del 1940 una « Commissione per l'attività teatrale », incaricata dell'assegnazione delle provvidenze pubbliche in base a criteri ben determinati — miranti a favorire la costituzione di gruppi artistici di elevata professionalità con una solida base finanziaria. In particolare venivano richiesti: 1) contratti triennali; 2) attori e registi di provata serietà, con preferenza per le compagnie di complesso; 3) repertorio, con maggioranza di lavori italiani, improntato a fini d'arte e compilato anche in base alle caratteristiche degli esecutori; 4) reale apporto di capitale privato e dimostrata attitudine all'organizzazione del capocomico; 5) livello salariale simile a quello della stagione precedente; 6) divisione in compagnie nazionali, primarie e secondarie, con preferenza per quelle composte da elementi giovani; 7) presentazione entro il 20 aprile; 8) regolarità dell'assunzione degli artisti tramite collocamento — con controllo da parte delle associazioni professionali; 9) regolarità della stipulazione di contratti tra esercenti e capocomici — con controllo da parte della Federazione degli industriali dello spettacolo, incaricata anche dell'inoltro della domanda al ministero⁵.

⁴ ACS, MCP, b. 118, f. 11, « Pavolini Alessandro », sf. 2, ins. 2, « Visita del Ministro a Firenze - 23 e 24 aprile XX », discorso cit. Cfr. anche *Ampia relazione di Pavolini alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni*, in PDI, 26 aprile 1940; E. Rocca, *Ascesa del teatro*, in « Il dramma », 15 maggio 1940; S. Savarino, *Spettacoli di prosa all'aperto*, ivi, 15 febbraio 1940.

⁵ *Una commissione per l'attività teatrale*, in « Rivista italiana del dramma », 15 maggio 1940; *Punti sugli i*, in « Il dramma », 15 aprile 1940.

Formando la Commissione — presieduta da Renato Simoni, nominato Accademico d'Italia — con le rappresentanze di artisti, datori di lavoro e autori, ci si proponeva di presentare sotto una luce nuova l'istituto delle sovvenzioni, nonché di eliminare talune incongruenze. L'unilaterale considerazione del numero di rappresentazioni italiane aveva favorito, talvolta, formazioni di scarso valore artistico che orientavano appositamente in tal senso il loro cartellone per usufruire delle provvidenze governative.

Ma anche tale sistema incontrò le critiche di molti artisti perché si atteneva sostanzialmente al concetto di « premio » elargito alle migliori formazioni, senza dispensare preventivamente alcun aiuto economico per allestire la stagione. Sensibile ai bisogni del mondo artistico, Pavolini provvide perciò l'anno successivo a modificare le norme per l'erogazione. Ferme restando le preferenze per il tipo di costituzione artistica e la percentuale di opere italiane — alle quali si aggiunse l'effettuazione di ampie *tournées* nei teatri di provincia per allargare concretamente il pubblico teatrale — si decise che le sovvenzioni coprissero il periodo di prova (ventidue giorni effettivi) e le spese per gli allestimenti scenici, nonché il 15 % dei salari delle compagnie, indipendentemente dagli incassi, per un periodo minimo di cinque mesi (prolungabile a nove). Veniva, inoltre, istituito uno speciale premio di 50.000 lire per la migliore messinscena realizzata a prezzi minimi e con materiale autarchico⁶.

Con tali premesse i sussidi furono erogati con grande liberalità, come già era avvenuto negli anni precedenti, sia da parte del ministero della Cultura Popolare, sia da parte di altri organismi, a cominciare dalla segreteria particolare del « duce » — che ad esempio nel 1941 informava Pavolini di mettere a disposizione per gli artisti la somma di 100.000 lire, da erogare però direttamente tramite la stessa segreteria, su indicazioni del ministero⁷. Da notare semmai come ci si preoccupu-

⁶ *Teatro anno XX*, in « Scenario », ottobre 1941; E. R. (E. Rocca), *Reazioni*, in « Il dramma », 15 ottobre 1941. Cfr. anche S. D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 35 s., che tuttavia critica anche quest'ultima disposizione, rilevando come certe compagnie comiche ben affiatate effettuassero usualmente scarse prove e si avvalsero di poche scene fisse — beneficiando così solo relativamente dei sussidi pubblici. È da ritenere però che le direttive ministeriali si proponessero non solo di fornire un concreto aiuto all'allestimento degli spettacoli, ma mirassero proprio — considerate le posizioni di Pavolini in merito — a stimolare una maggiore cura nella messinscena e nella preparazione d'insieme, secondo le indicazioni provenienti dalla moderna regia.

⁷ ACS, SPD, CO (1922-43), b. 675, f. 207.717, sf. 5, « Disposizioni relative

passé di istituire un rigoroso controllo anche su concorsi e premi organizzati da privati, perché anche essi seguissero le direttive tracciate. Fu, infatti, approvata una legge sulla « disciplina dei concorsi a premio per opere musicali e drammatiche » (Legge 27 maggio 1940, n. 862) che imponeva la preventiva autorizzazione della Cultura Popolare, a mezzo di una apposita commissione permanente, per regolamentare

gare e concorsi, sempre lasciando il diritto d'iniziativa ai privati, ma circondandoli di opportune precauzioni, onde assicurare che lo scopo precipuo venga mantenuto, che l'organizzazione ed il giudizio siano affidate a persone competenti ed obiettive, che i mezzi siano adeguati allo scopo, che il giudizio si svolga in atmosfera di equità, così da poter costituire un incentivo, una sana emulazione, ed aiutare veramente il miglioramento artistico⁸.

È evidente come la finalità di un simile provvedimento fosse duplice. Se da un lato si mirava effettivamente a impedire manifestazioni mosse da interessi di parte o sprovviste di strutture organizzative e adeguati supporti finanziari, d'altro lato si acquisiva un reale controllo su tutte quelle iniziative private promosse, senza fine di lucro, dai più svariati enti e associazioni, che costituivano ormai una consolidata tradizione nella vita artistica nazionale. Potenzialmente tali iniziative potevano porsi in alternativa alle manifestazioni ufficiali, o almeno seguire criteri differenti; di qui le ragioni della disposizione legislativa.

Per valutare l'adeguatezza dei suoi interventi operativi — in questa come in altre occasioni — Pavolini ritenne opportuno incontrare direttamente i rappresentanti del mondo artistico, come già aveva fatto saltuariamente Alfieri. All'inizio della stagione teatrale il ministro organizzava così delle riunioni — i « rapporti » — per gli artisti, gli autori e i critici drammatici. In tali occasioni venivano esposti i programmi e le provvidenze allo studio del governo e venivano sollecitati giudizi e suggerimenti da parte dei diretti interessati.

Ovviamente erano assai limitate le possibilità di esprimere posizioni contrarie a quelle ufficiali; tuttavia esisteva un certo margine entro

alla concessione di sussidi ai lavoratori dello spettacolo », A. Pavolini a N. De Cesare, 13 settembre 1941; appunto in data 18 settembre 1941. Su taluni sussidi concessi in quegli anni (ad esempio alla compagnia Besozzi, a Renzo Ricci, a Ruggero Ruggeri) cfr. ivi, MCP, b. 35, f. 443, « Rapporto al Duce », 19, 20 e 22 aprile 1941.

⁸ Senato del Regno - XXX Legislatura, *Resoconti delle discussioni anno 1940*, Roma 1941, relazione di San Martino, tornata del 16 maggio 1940, vol. II, p. 88; *Disciplina dei concorsi a premio per lavori teatrali*, in PDI, 27 novembre 1940.

cui si poteva sviluppare la discussione, e in effetti non mancarono aperte critiche a talune scelte governative, nei confronti delle quali in vari casi Pavolini si mostrò ricettivo — si pensi ad esempio al caso delle sovvenzioni. In realtà i « rapporti » avevano la precisa funzione di legare maggiormente, tramite un collegamento diretto, gli esponenti del teatro, e di comunicare loro in modo sistematico le direttive elaborate dal ministero. Così in un incontro con i critici, mentre da un lato si sottolineava la loro insostituibile e autonoma funzione educativa (« la critica drammatica deve scegliere le sue opere e imporre al pubblico le sue preferenze »)⁹, dall'altro li si incitava a porre maggiormente in risalto le attività dei giovani e soprattutto dei GUF¹⁰. Allo stesso modo, dopo aver illustrato la situazione generale del teatro drammatico, agli autori veniva richiesto un preciso impegno per la creazione di un nuovo repertorio (« Non si chiede nulla di eccezionale quando si dice agli autori di teatro di vivere e di esprimere la vita e lo spirito del tempo che viviamo »)¹¹.

Un'altra iniziativa che Pavolini tenne a realizzare prontamente fu la stipulazione di un accordo con l'OND sul teatro di massa. La convenzione, siglata il 25 gennaio 1940 rispettivamente da Pavolini e Capoferri, era originata essenzialmente dal passaggio di competenza delle organizzazioni dopolavoristiche dal PNF ai sindacati. In essa venivano confermate le sovvenzioni e le provvidenze ordinarie e straordinarie già stanziare dal ministero per il Dopolavoro, impegnando allo stesso tempo quest'ultimo alla stretta osservanza di tutte le direttive emanate dal Minculpop. Veniva poi costituita un'apposita sezione culturale-artistica nell'ambito dell'OND — che si sarebbe occupata, per il teatro, dei Carri di Tespi, delle filodrammatiche, delle società corali, concertistiche e bandistiche — il cui direttore sarebbe stato nominato e retribuito direttamente dal ministero, mentre i dirigenti dislocati presso le sedi provinciali sarebbero stati scelti d'intesa fra i due organismi firmatari. Speciali norme avrebbero poi regolato le attività dilettantistiche, affinché non si ponessero in concorrenza con gruppi professionisti, come era stato spesso rimproverato: ad esempio si proponeva un accordo per la rotazione dei teatri di periferia tra filodrammatiche e compagnie teatrali minori¹².

⁹ La citazione di Pavolini è riportata in F. Callari, *Il pubblico, gli autori, la critica*, in « Scenario », marzo 1942.

¹⁰ *Varie*, in « Il dramma », 15 ottobre 1941.

¹¹ S. Savarino, « *Sentire* » la parte ..., ivi, 15 novembre 1941.

¹² *Convenzione tra il ministero della cultura popolare e l'O.N.D.*, in « Scena-

Grazie a tale convenzione Pavolini riuscì nell'impresa di portare sotto il controllo del ministero quel complesso di attività che fino ad allora aveva potuto svolgersi con larga autonomia sotto l'egida dell'OND. In tal modo veniva definitivamente eliminata ogni interferenza all'interno del regime stesso e si ribadiva l'assoluta centralità del Min-culpop in ogni manifestazione teatrale e culturale. È significativo notare come tale risultato, coronamento di una lunga azione tesa a conseguire massima razionalità e totale controllo del settore mediante un unico centro direttivo, fu possibile per la concomitanza di vari fattori. E in particolare — ancor più che per le pressioni di Pavolini — per il nuovo assetto dell'OND: per quanto le organizzazioni sindacali conoscessero un periodo di ripresa e fossero ben decise a svolgere nuovamente un ruolo attivo, esse non potevano ovviamente avere nei confronti degli altri organi pubblici lo stesso peso politico del partito, né Capoferri poteva difendere propri spazi autonomi con la stessa fermezza e intransigenza delle quali aveva dato prova Starace.

Varie altre iniziative erano allo studio del ministero, quando il 10 giugno 1940 venne annunciata con enfasi l'entrata in guerra dell'Italia¹³.

L'intervento, destinato a sconvolgere l'intera vita nazionale entro brevissimo tempo, ebbe immediate ripercussioni anche nel mondo dello spettacolo. La prima evidente conseguenza fu una rapida drastica contrazione dell'attività teatrale: rispetto al 2° trimestre 1940, i successivi tre mesi registrarono una variazione percentuale nel numero di rappresentazioni pari a — 28 %, dei biglietti venduti a — 33 %, degli incassi a — 57 %. La caduta risultò perciò assai più marcata di quella che si verificava usualmente nei mesi estivi: nel 1939, ad esempio, le medesime percentuali erano state rispettivamente — 17 %, + 5 %, — 22 %¹⁴. Le cause di tale situazione, oltre che psicologiche, furono in buona misura di ordine pratico, legate ad esempio alla rarefazione dei trasporti notturni, all'oscuramento¹⁵ e alla forzata sospensione di molte delle ma-

rio », marzo 1940; N. De Pirro, *Cultura popolare ed O.N.D.*, ivi, febbraio 1940; *Vaste iniziative dell'O.N.D. a favore del popolo*, in PDI, 4 febbraio 1940. L'accordo prevedeva anche una precisa regolamentazione delle attività concernenti il turismo e il cinematografo.

¹³ Cfr. *Popolo italiano corri alle armi!*, in PDI, 11 giugno 1940.

¹⁴ SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1940, p. 28; Id., *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1939, p. 35.

¹⁵ L'orario degli spettacoli fu anticipato per tale motivo: cfr. *Gli spettacoli*

nifestazioni all'aperto organizzate dal regime.

Pavolini dovette affrontare immediatamente il problema del ridimensionamento degli stanziamenti pubblici, che poteva compromettere non solo le attività estive dell'EMI, ma l'intera politica teatrale del fascismo. Si oppose perciò con ferma decisione alla proposta modifica del bilancio della Cultura Popolare per l'esercizio 1940-41, che avrebbe comportato la completa soppressione, fra gli altri, dei fondi per il teatro (pari a 10.300.000 lire). Interessanti risultano le motivazioni addotte contro il provvedimento:

- a) — opportunità che la vita intellettuale e artistica della Nazione non abbia sosta, analogamente a quanto avviene in Germania, ove durante questa guerra, le attività teatrali e musicali hanno il massimo impulso;
- b) — necessità di non abbandonare le masse artistiche, orchestrali e corali, già duramente provate per la sospensione dell'E.M.I. con conseguente perdita di 600.000 giornate lavorative. Per i più modesti prestatori d'opera, la soppressione delle attività teatrali e musicali equivale alla più squallida miseria;
- c) — necessità di non fermare gli organismi e le istituzioni teatrali e musicali di tutta la Nazione nel cammino vittoriosamente ascensionale che stanno compiendo. Per essi un tempo d'arresto rappresenta un ritorno indietro.

Tutto ciò a prescindere dalle ragioni di carattere sociale e psicologico e di assistenza che hanno indotto Voi, DUCE, a impartire disposizioni intese a non rallentare le attività suaccennate, anche mediante l'organizzazione di spettacoli per le truppe mobilitate¹⁶.

E fu grazie a tale abile difesa, che toccava sia gli aspetti economici, sia quelli di prestigio — a iniziare dal sempre temuto confronto con la Germania — che Pavolini riuscì a eludere il pericolo di una stretta finanziaria letale per i suoi futuri progetti.

La guerra non ebbe soltanto le ricordate conseguenze pratiche, bensì provocò un fervore di polemiche e discussioni che non si registrava da molti anni. Su riviste e quotidiani si susseguivano articoli tendenti a dimostrare come la guerra in corso fosse scaturita non tanto da rivendicazioni territoriali, quanto dall'inevitabile confronto tra due sistemi di vita e di civiltà: di conseguenza diveniva vitale la chiarificazione dei presupposti teorici del conflitto e la totale partecipazione della cultura e dell'arte. In tali frangenti molti si interrogavano sul ruolo del teatro,

avranno inizio alle 20.50, in PDI, 14 giugno 1940 — tuttavia successivamente interverranno ulteriori modifiche.

¹⁶ ACS, MCP, b. 120, f. 3, « Appunti per il Duce - per fondi propaganda 1938-1942 », appunto del MCP, Roma 22 giugno 1940.

domandandosi quale apporto potesse arrecare concretamente allo sforzo bellico. La risposta poteva essere duplice: da un lato, esso poteva svolgere una funzione propagandistica vera e propria sul fronte interno, ad esempio proponendo le desiderate immagini negative del nemico¹⁷. Dall'altro — ed era questo forse il compito piú delicato — poteva porsi come ideale riferimento per la collettività, esaltando lo specifico patrimonio spirituale del paese¹⁸. È indubbio, infatti, che la guerra avesse imposto un preciso sforzo di differenziazione, rispetto al campo avverso, che poteva trovare proprio nel passato culturale e artistico uno dei principali punti di forza. Di qui il vivo e crescente interesse suscitato dal teatro, visto come uno dei settori privilegiati per la ricerca e la costruzione di una — seppure in parte distorta e ipernazionalistica — identità nazionale. E ciò in completo contrasto con le predizioni di alcuni, che avevano giudicato superflua l'attività artistica in un momento dominato da ragioni economiche e militari.

Se si passava però concretamente al vaglio la realtà del mondo teatrale, le conclusioni risultavano assai pessimistiche. L'attesa riforma dei canoni estetici e il capovolgimento dei valori, che avrebbero dovuto interpretare lo spirito della nazione rinnovata, erano ancora solo un'aspirazione. Così, in un articolo scritto subito all'indomani dell'intervento, Gherardo Gherardi poteva affermare:

Ci sono commedie che alla luce di questi giorni appaiono talmente stupide, vuote, insignificanti, che ci si meraviglia di averle potute ascoltare, o ... scrivere. Ma ci voleva proprio la guerra perché ci si accorgesse che dietro i poeti drammatici è il popolo con le sue sofferenze e le sue esigenze? (...)

Io non so che cosa resterà del teatro nostro, dopo questa guerra. Forse il bombardamento dei vasti problemi e delle gigantesche passioni collettive che ci coglierà alla fine della guerra, ad orizzonte allargato, non lascerà in piedi che ben poco di quello che fu il teatro di ieri¹⁹.

L'articolo suscitò un'eco immediata, e unanime fu la riprovazione per un teatro in cui i modelli borghesi mutuati da Francia e Ungheria mantenevano un ruolo dominante. Si invocò un atteggiamento impron-

¹⁷ Per le direttive di Pavolini sulla propaganda cfr. *ivi*, b. 35, f. 443, « Rapporto al Duce », rapporto del 22 aprile 1941; *La propaganda di guerra in un discorso di Pavolini alle Commissioni del Senato*, in PDI, 23 maggio 1942; R. De Felice, *Mussolini il Duce*, cit., vol. II, pp. 708 ss.

¹⁸ V. Montebugnoli, *Guerra e cultura*, in « Critica fascista », 15 agosto 1942; S. D'Amico, *Riferimento spirituale*, in « Il dramma », 1° febbraio 1943.

¹⁹ G. Gherardi, *Contatto!*, in « Scenario », luglio 1940.

tato a maggior rigore, sia da parte degli organi incaricati di elaborare le direttive culturali, sia degli stessi esponenti del mondo teatrale. Si ricordò come non solo gli autori di teatro avessero precise responsabilità educative, ma come fossero tenuti a rispondere del loro operato anche i distributori del prodotto culturale — e quindi capocomici e attori. Essi avrebbero dovuto operare una precisa selezione delle opere immesse sul mercato artistico, evitando di presentare produzioni culturali contrarie agli indirizzi ufficiali — fatto che, in un momento di « guerra di civiltà », poteva essere considerato un'indiretta collaborazione con il nemico²⁰.

E non mancò chi, per sottolineare anche esteriormente il nuovo spirito che doveva pervadere le scene, suggerì di fare salutare romanamente gli attori sul palco — ma fu osservato che gli attori ringraziavano e non salutavano il pubblico²¹.

In tale situazione dilagavano le polemiche e le — ricorrenti — reciproche accuse: gli attori erano incolpati di insensibilità culturale e di discriminare i lavori in base alle caratteristiche della « parte » ad essi riservata; gli industriali del teatro di agire soltanto a scopo di lucro e, in particolare, di rifiutare opere italiane contemporanee per timore della censura e dell'accoglienza del pubblico²². Nel fervore del dibattito si giunse a situazioni paradossali, come quando la direzione generale del teatro inviò una missiva al sindacato autori — in seguito a un polemico articolo di Mario Corsi sulla « Gazzetta del Popolo » — in cui si invitava al massimo impegno affinché gli iscritti si adoperassero alla stesura di nuovi lavori teatrali, al momento del tutto insufficienti rispetto alla domanda. Quasi contemporaneamente Marinetti, segretario nazionale del sindacato autori, dichiarava sulla « Stampa » che la recente produzione italiana era invece ricchissima e valida, ma veniva sistematicamente rifiutata dai capocomici. Il vero problema risiedeva quindi nel rapporto tra

²⁰ Cfr. ad esempio la serie di articoli sulla cultura di fronte alla guerra di P. Pennisi, *Rivoluzione e cultura*, in PDI, 4 marzo 1942; Id., *Responsabilità rivoluzionaria della cultura*, ivi, 18 marzo 1942; Id., *Direzione nazionale della cultura*, ivi, 10 aprile 1942; Id., *Rivoluzione e civiltà*, ivi, 10 giugno 1942; e anche G. Bottai, *Presenza della cultura*, in « Primato », 15 dicembre 1941; C. Pavolini, *Il domani del teatro*, in « Scenari », settembre 1940.

²¹ Cfr. *Varie*, in « Il dramma », 1° agosto 1940 (risposta a un articolo del « Tevere »).

²² S. Savarino, « Sentire » la parte ..., art. cit.; A. Spaini, *Da Eschilo a Pulcinella*, in « Scenari », dicembre 1942. Per una difesa degli attori, e un'esaltazione di un passato mitico che non conosceva i problemi dell'industrializzazione dell'arte, cfr. E. Zacconi, *L'arte drammatica di ieri e di oggi*, ivi, luglio 1941.

produzione e distribuzione, e per modificarlo egli stesso avrebbe proposto « un augurabile intervento del Sindacato Autori per la preparazione tutta italiana del repertorio del Teatro Fascista Imperiale Mussoliniano »²³.

Il contrasto fra organismi dello stato non aiutava certo ad approntare adeguate soluzioni all'annosa questione del repertorio, divenuta particolarmente controversa dopo l'entrata in guerra a causa delle disposizioni di polizia che vietavano di rappresentare opere d'ingegno di autori appartenenti a paesi nemici. L'applicazione di tali norme aveva in effetti rivoluzionato d'un colpo il tradizionale profilo del repertorio, con la cassazione di tutte le novità francesi e inglesi. Il risultato fu che per presentare un adeguato cartellone i capocomici furono costretti a ricorrere a un gran numero di riduzioni, adattamenti e opere classiche. Secondo le direttive ufficiali, infatti, a integrazione dei lavori italiani antichi e moderni, ci si poteva liberamente avvalere del teatro di tradizione (erano ammessi quasi tutti i classici di ogni paese, a cominciare dalla Francia), mentre, per quel che riguardava i moderni, erano consigliate le produzioni russe, tedesche, irlandesi, spagnole, giapponesi²⁴.

Il ripiegamento sui classici risultò così l'elemento caratterizzante di questo periodo, anche se in molti casi esso rispose alla forzata necessità di proporre opere che in qualche modo suscitassero l'interesse del pubblico (perché raramente portate sulla scena o per via della celebrità dell'autore) più che alla riscoperta del loro reale significato culturale e artistico. Il fenomeno, d'altro lato, ebbe anche risvolti positivi, riproponendo capolavori spesso dimenticati e stimolando gli attori a cimentarsi in impegnative interpretazioni classiche, con risultati artisticamente rilevanti — motivo questo non ultimo della relativa ripresa teatrale verificatasi nell'inverno 1940-41, dopo i mesi di depressione più acuta²⁵.

Ma persino sulle limitazioni imposte dal conflitto — che in un certo senso venivano incontro alla persistente domanda degli autori di arginare le importazioni di *pièces* teatrali — i pareri erano discordi. Secondo

²³ La citazione è ripresa in N. Berrini, *Evidentemente nel teatro italiano c'è un po' di disordine*, in « Il dramma », 15 novembre 1940, che ricostruisce la polemica.

²⁴ A. Mezio, *Riprese, riduzioni, adattamenti*, ivi, 1° maggio 1941; *Cammino del repertorio*, in « Scenario », agosto 1942.

²⁵ E. Fulchignoni, *Vero e falso classicismo*, in « Primato », 1° settembre 1940; *Anno teatrale XIX*, in « Scenario », ottobre 1940; C. Alvaro, *Il ritorno dell'attore*, ivi, marzo 1941.

alcuni era necessario approfittare dell'eccezionale situazione creatasi per potenziare al massimo la produzione nazionale, mediante la totale esclusione di ogni lavoro straniero, classico o moderno — come sosteneva, ad esempio, Ugo Betti. Altri, come Corrado Alvaro, affermavano invece che anche le rappresentazioni di opere nemiche potevano risolversi in un'operazione positiva, evidenziando gli aspetti negativi e le debolezze delle culture di provenienza. In tal senso quasi tutti i lavori potevano essere proposti, purché « filtrati » attraverso un'adeguata — e tendenziosa — lettura affidata al regista²⁶.

Perdurando le polemiche anche negli anni successivi, è interessante esaminare quale fu la posizione ufficiale sulla questione specifica. Fin dall'inizio del conflitto, Pavolini mostrò una certa tolleranza nei confronti delle opere straniere e autorizzò senz'altro i classici riconosciuti. Tale atteggiamento era dettato da una duplice motivazione: culturale in primo luogo, per non privare l'intera nazione di un grande patrimonio artistico; economico secondariamente, per non compromettere le sorti delle industrie teatrali, cinematografiche ed editoriali. Più tardi in tal senso sarebbe intervenuto un provvedimento legislativo — Legge 24 novembre 1941, n. 1473 — che concedeva l'utilizzo economico di opere protette dal diritto d'autore di paesi nemici, previa autorizzazione del ministero della Cultura Popolare e su proposta di un'apposita commissione²⁷.

Per quel che riguardava poi le accuse degli autori, secondo le quali capocomici, organizzatori e industriali del teatro potevano disporre a pia-

²⁶ M. Corsi, *Conti quasi definitivi*, in « Il dramma », 1° maggio 1941; C. Alvaro, *Quali commedie bisogna recitare?*, ivi, 1° agosto 1940. Le discussioni si incentrarono ovviamente sul problema del teatro di prosa, non evidenziandosi particolari problemi nel settore lirico per le limitazioni imposte dalla guerra. Da segnalare tuttavia anche in questo campo un preciso sforzo per valorizzare le produzioni nazionali moderne: cfr. N. De Pirro, *Cicli di opere contemporanee*, in « Scenario », luglio 1941; cfr. anche la programmazione prevista nei grandi teatri lirici nelle cronache del PDI del 30 ottobre 1940 e 30 ottobre 1941.

²⁷ ACS, PCM, Provvedimenti legislativi, 1940-41, Cultura Popolare, n. 30, relazione al provvedimento recante norme per i permessi di utilizzazione di opere protette dal diritto d'autore appartenenti a sudditi di nazionalità nemica; appunto per il Duce, 18 settembre 1941. Da notare che il provvedimento, come osserva la relazione, seguiva l'esempio di altri paesi, come Germania, Francia e Inghilterra. Cfr. anche l'intesa fra la direzione generale del teatro e le organizzazioni sindacali che, oltre a caldeggiare il repertorio italiano spesso non sufficientemente valorizzato, si dichiarava favorevole a comprendere nel repertorio di prosa autorizzato « la migliore e più sana produzione del teatro straniero ». I. r., *La settimana teatrale*, in PDI, 17 agosto 1942.

cimento del repertorio — finendo sempre con il privilegiare le ragioni speculative rispetto a quelle artistiche — Pavolini fece approvare un disegno di legge per cui l'attività di collocamento del repertorio drammatico poteva essere concessa dal ministero soltanto a enti pubblici. In tal modo si modificava la precedente normativa — che non escludeva persone ed enti privati, sia pure dietro controllo e autorizzazione della Cultura Popolare — dilatando nuovamente i poteri degli apparati pubblici. E ciò perché, come asseriva la relazione, « le finalità di ordine sociale alle quali tende l'attività teatrale in quanto strumento di educazione morale e spirituale del popolo, rendono il collocamento del repertorio drammatico un fatto di interesse pubblico »²⁸.

Per quanto Pavolini avesse sostanzialmente fatta propria la posizione più moderata, espressa dalla maggioranza degli esponenti del teatro — favorevole a una restrizione solo parziale delle produzioni estere — i programmi iniziali non erano certo stati accantonati. E uno degli obiettivi prioritari restava sempre quello di un teatro che fosse espressione di una cultura italiana viva e originale, non più condizionata da modelli stranieri:

In Italia mezzo secolo di liberalismo aveva senza discriminazioni ciecamente aperto le porte alla invadenza delle culture e pseudo culture meglio organizzate. (...) Cosa vogliamo noi? Vogliamo ristabilire il naturale equilibrio. Primo) portare o riportare la cultura italiana a essere la cultura della generalità degli italiani; secondo) darle il posto che merita in Europa e fuori. (...) Questo è quello che si sta facendo così nel campo del teatro attraverso l'italianizzazione del repertorio drammatico e lirico, così nel campo cinematografico, così nel campo radiofonico, del disco, e via via²⁹.

Ma il progetto di radicale italianizzazione del repertorio, alla luce dell'esperienza trascorsa, non era di facile attuazione, e proprio le restrizioni imposte per la guerra ai lavori esteri avevano evidenziato ancora una volta i limiti quantitativi — e a volte qualitativi — della vantata produzione nazionale. Ciononostante gli esponenti più intransigenti non

²⁸ ACS, PCM, Provvedimenti legislativi, 1940-41, Cultura Popolare, n. 32, relazione al disegno di legge per la disciplina del collocamento del repertorio drammatico. Il provvedimento, emanato con la legge 22 gennaio 1942, n. 103, abrogava il precedente R.D.L. 24 ottobre 1935, n. 2023, modificando anche l'art. 183 della legge 22 aprile 1941, n. 633, sul diritto d'autore.

²⁹ ACS, MCP, b. 118, f. 11, « Pavolini Alessandro », sf. 2, ins. 2, « Visita del Ministro a Firenze - 23 e 24 aprile XX », discorso di Pavolini durante la visita agli stabilimenti Vallecchi di Firenze, 24 aprile 1942.

rinunciavano all'idea di promuovere un'attiva partecipazione del mondo teatrale al conflitto, e se ciò non poteva essere realizzato mediante validi lavori a tesi, si poteva ricorrere a una forma di propaganda negativa. È cioè compiere un'azione denigratoria facendo uso delle produzioni drammatiche degli stessi paesi da screditare. Secondo tale tesi — e se ne discusse a lungo in un convegno a Venezia nel settembre 1941 — esistevano numerose opere in grado di evidenziare i lati deteriori della civiltà di cui erano espressione, testimoniando ad esempio « il mercantilismo, il cinismo e l'ipocrisia inglesi, l'avidità, la crudeltà e il banditismo americani, la corruzione, l'immoralità e il demagogismo francesi »³⁰. Si trattava quindi di applicare al teatro uno dei meccanismi fondamentali della propaganda, avvalorando immagini stereotipe delle nazionalità avverse mediante fonti, per quanto possibile, non sospette: « combattere il nemico con le sue stesse armi è, in certi casi, il miglior modo di combattere per vincere: e questa specie di battaglia sarà affidata al teatro »³¹.

Pavolini acconsentì a far comporre un elenco ispirato a tali motivazioni, autorizzando la rappresentazione delle opere segnalate; tale elenco in seguito sarebbe stato redatto dal censore Zurlo³². Subito però furono concesse commedie come *Il sesso debole* di E. Bourdet, che doveva provare l'immoralità e la decadenza del popolo francese, e soprattutto *La presidentessa* di Hennequin e Veber, in cui una procace cortigiana, concedendosi al ministro della giustizia — che erroneamente la ritiene moglie di uno stimato presidente di tribunale — permette a quest'ultimo di compiere una rapidissima e brillante carriera fino ai sommi gradi della magistratura. Ma l'accoglienza fu ben diversa da quella auspicata dal « Comitato per il teatro politico »: il pubblico accorse in massa a uno spettacolo ricco di battute e situazioni piccanti da tempo non più ammesse sulle scene nazionali. Il caso si tramutò in breve in uno scan-

³⁰ *Combattere con le stesse armi*, in « Il dramma », 1° ottobre 1941.

³¹ Ivi. Cfr. anche *Teatro nazionale*, in « Scenario », novembre 1941.

³² L. Zurlo, op. cit., pp. 296 ss. L'autore, rievocando l'episodio, ricorda di avere indicato come opere satiriche e denigratorie sulla Gran Bretagna: *L'incomparabile Crichton* di J. M. Barrie, *L'uomo del destino* di G. B. Shaw, *Svolta pericolosa* di J. B. Priestley, *Silvano Heytorp* di J. Galsworthy; sugli USA: *Chicago* di E. Wallace, *Via del tabacco* e *Metro* di P. Hearney; sulla Francia: *Fiston* di A. Birabeau, *I parenti terribili* di J. Cocteau, *Sui gradini del palazzo* di J. Sarmant; sugli ebrei: *Quando i figli di Eva non sono figli di Adamo* di J. Benavente; sulla pace di Versailles: *La tragedia della pace* di A. Steffen.

dalo e tutti i principali critici drammatici lamentarono nelle recensioni l'inaudita liberalità concessa, confrontandola con le severe restrizioni usualmente imposte al repertorio nazionale. Persino la stampa estera registrò l'episodio: il corrispondente da Roma del berlinese « *Völkischer Beobachter* », Ludwig Alwens, in un articolo non molto lusinghiero sull'organizzazione del teatro in Italia, riferiva:

Per quanto si può rilevare dall'attuale stagione teatrale (...) il maggior successo è stato ottenuto, a Roma ed a Milano, da un lavoro francese, alquanto discutibile, che è stato rappresentato con il pretesto che la Francia deve moralmente la sua sconfitta allo spirito ed all'azione di siffatti lavori. La critica fascista ha riconosciuto, unanime, che il successo del lavoro non va in alcun modo attribuito a tale motivazione morale. Ha anche protestato, talora assai esplicitamente, contro la concezione alquanto singolare della « scena quale ente morale », concezione che sembrava avesse motivata la riesumazione di questo « vaudeville »³³.

L'esito dei primi esperimenti, unitamente all'aggravarsi della congiuntura internazionale, fece ben presto desistere Pavolini dal progetto di un teatro politico. In realtà dall'accaduto era emerso con chiarezza come la scena teatrale non potesse essere trasformata *tout court* in un palco di propaganda politica, solo in seguito a disposizioni burocratiche. Una simile prospettiva — imposta dalla corrente piú estremista, momentaneamente vittoriosa sulla scia della radicalizzazione indotta dalla guerra — si era rivelata negativa e controproducente, con grande soddisfazione degli elementi piú moderati.

Almeno in tali termini, l'idea di un teatro totalmente politicizzato e succube delle esigenze propagandistiche del regime veniva definitivamente abbandonata.

Il problema dei giovani.

Fra le sue varie conseguenze, la guerra determinò un processo di chiarificazione anche a livello personale, provocando in molti casi la fine di un atteggiamento di passiva accettazione e l'emergere di posizioni apertamente critiche. Ciò fu particolarmente accentuato fra gli esponenti della nuova generazione fascista, in cui già negli anni '30 erano maturate

³³ L. A. (L. Alwens), *Römisches Theater*, in « *Völkischer Beobachter* », 22 gennaio 1942 (una copia dell'articolo — segnalato dall'addetto stampa dell'ambasciata d'Italia a Berlino — con relativa traduzione, è presente in ACS, MCP, b. 118, f. 11, « Pavolini Alessandro », sf. 1).

spinte anticonformiste destinate a trasformarsi con il tempo in un sempre piú marcato distacco dal regime e dalla sua ideologia conservatrice.

È interessante notare come tale posizione, spesso, prima di tramutarsi in aperto dissidio politico, si sia sostanziata di un discorso di innovazione artistica, cosí che le critiche alla statica struttura esistente nel campo culturale divenivano sintomo di un rifiuto assai piú radicale della *Weltanschauung* fascista. Non a caso si assistette in tali anni a un interessamento quasi senza precedenti, che portò ad accanite polemiche e originali sperimentazioni, tanto da far parlare di un vero e proprio « fanatismo teatrale » da parte dei giovani: non potendo affrontare direttamente il problema in termini politici, il settore artistico diveniva cosí un campo di impegno privilegiato.

Un esempio di tale situazione fu la cosiddetta polemica fra i vecchi e i giovani. Originata da alcuni accesi interventi di radicale critica al teatro esistente da parte di alcuni giovani autori e giornalisti, essa si colorò in breve di toni acri e violenti e vide schierarsi quasi tutti gli esponenti teatrali su due fronti contrapposti. Da un lato i giovani rinnegavano la validità artistica di buona parte del teatro correntemente rappresentato, ritenendolo frutto di operazioni a solo scopo commerciale, anziché di una sincera ricerca spirituale e artistica. Soprattutto in un momento cosí critico per la vita nazionale si riteneva inconcepibile la reiterata riproposizione di commedie di stampo *boulevardière* — e quindi dei valori ad esse sottesi:

Ma oggi, proprio quando le direttive di quel mondo subiscono il terribile processo di una guerra; oggi che si combatte per l'affermazione d'un orizzonte morale incredibilmente piú vasto di quello che contrassegna l'egoismo del singolo, oggi è lecito ignorare tutto questo e seguitare a rifugiarsi nel nirvana adiafona della convenzione salottiera? ³⁴

Inoltre i giovani criticavano apertamente l'operato del regime, reo di non aver saputo compiere una rivoluzione organizzativa piú radicale; per molti, anzi, la soluzione sarebbe risieduta in una statalizzazione *tout court* dell'intero sistema teatrale, in grado di eliminare alla base ogni possibilità di compromesso con gli interessi privati. E a titolo esemplificativo veniva citata l'esperienza dell'Unione Sovietica, che, grazie ai suoi teatri di stato, poteva vantare una scuola di attori e registi all'avanguardia nel mondo ³⁵.

³⁴ E. Fulchignoni, *Assenze e presenze*, in « Primato », 1° marzo 1941.

³⁵ Id., *Resistenza del teatro borghese*, ivi, 15 novembre 1940; Id., *Ancora sui*

I critici piú anziani rispondevano a tali accuse rilevando innanzitutto l'atteggiamento aprioristicamente negativo dei giovani. Per i piú moderati si trattava del solito conflitto generazionale, reso acuto da alcune circostanze esterne; per altri di un atteggiamento eccessivamente prevaricatore da parte dei giovani, « viziati » da una grande attenzione da parte del regime, che li aveva colmati di benefici e privilegi sconosciuti ai loro padri. Altri ancora osservavano che la ribellione agli schemi del teatro borghese europeo era sincera, ma finiva per risolversi nell'ossequio verso nuovi modelli ispiratori provenienti da oltre Atlantico. Ma soprattutto tutti erano concordi nel constatare l'assenza di valide e nuove proposte artistiche che sostenessero con i fatti le teorie propugnate³⁶.

Pur non trattandosi di un dibattito contraddistinto da posizioni originali, da una parte e dall'altra, nuovo era lo spirito che animava i contendenti e che faceva pensare, piú che a una controversia su problemi culturali, a uno scontro fra due mondi e due concezioni della vita e dell'arte radicalmente opposti.

Manifestazioni di tale aperto dissidio non mancarono anche sulle scene: il caso piú clamoroso fu certo quello della rappresentazione di *Piccola città* di Thornton Wilder al Nuovo di Milano il 28 marzo 1940 — dopo che era stata già inscenata a Roma da Bragaglia. Presentata dalla compagnia Merlini-Cialente per la regia di Enrico Fulchignoni, la commedia si sviluppava su un'esile trama per ricostruire le quotidiane vicende di una tranquilla cittadina di provincia. Alla mancanza di azione e di tipici contrasti teatrali, si aggiungeva una messinscena appena suggerita e priva di qualunque oggetto reale (erano gli attori a mimare, ad esempio, la presenza di bicchieri e tazzine simulando l'azione di dissetarsi). Di fronte a tali novità si registrò una violenta reazione, da parte del pubblico piú conservatore, che sfociò nel secondo atto in una vera e propria rissa, terminata con l'allontanamento dei disturbatori. Il pubblico rimasto — fra cui gli esponenti di « Corrente », Grassi, Strehler, Parenti e molti altri — tributò nel finale un'ovazione commossa alla com-

giovani, ivi, 1° aprile 1941; C. Pavolini, *Teatro, Unione Sovietica, commendatore*, in « Scenario », novembre 1941.

³⁶ C. Pavolini, *Il domani del teatro*, ivi, settembre 1940; *Vecchi e giovani. A chiusura di una polemica*, ivi, novembre 1942; E. Fulchignoni, *Giovani e anziani*, in « Il dramma », 15 luglio 1942; *Tutto fatto*, ivi, 15 giugno 1943.

pagnia, richiamandola oltre trenta volte alla ribalta e invadendo le scene³⁷.

Se la rappresentazione di *Piccola città* costituì un episodio favorevole ai giovani artisti, non mancarono altri casi, meno noti, di accese dispute sulle scene, che fecero rievocare a molti i tempi delle battaglie per Pirandello e i nuovi autori italiani. Fu il caso della rappresentazione romana all'Eliseo di *Daniele fra i leoni* di Guido Cantini, quando, all'azione di disturbo di un gruppo di giovani, favorevoli a una più nuova e moderna concezione del teatro, rispose lo stesso autore presentandosi alla ribalta. Cantini si dichiarò ben disposto a lasciare il posto ai giovani, purché dimostrassero le loro concrete capacità nell'ideare produzioni artisticamente e teatralmente superiori alle sue e a quelle del genere teatrale da essi tanto denigrato. Il pubblico si schierò dalla sua parte e la commedia ebbe successo — un esito ripetutosi in seguito in altre piazze italiane³⁸.

Di fronte al moltiplicarsi di simili manifestazioni di dissenso, il regime non restò inerte, ma tentò di smorzare per quanto possibile le inquietudini, sia attraverso un progressivo assorbimento entro le proprie strutture, sia attraverso un'azione di controllo più efficace. Cessati con il conflitto i Littoriali della Cultura e dell'Arte, che avevano costituito una salutare valvola di sfogo per i giovani, Pavolini inaugurò a Genova un convegno nazionale dei GUF, con un dibattito critico sul tema: *Il contributo del teatro alla nuova cultura*. Riprendendo la formula dei Littoriali, ben ottantatre relazioni furono presentate sui problemi del teatro, sul superamento delle formule borghesi, sui rapporti tra arte e politica e, soprattutto, sulle potenzialità future. In particolare si segnarono gli interventi di Turi Vasile, Vito Pandolfi e Renato Prinzhofer sulla regia e il significato politico e morale dell'opera scenica³⁹.

Accanto al ripristino di spazi autonomi per il dibattito, si decise di

³⁷ C. Pavolini, *Un successo tipico*, in « Primato », 15 maggio 1940; R. Simoni, op. cit., vol. IV, pp. 487 s.; cfr. inoltre la testimonianza di G. Afeltra, *Per la "Piccola città" volarono pugni e calci*, in « Corriere della Sera », 25 marzo 1986.

³⁸ G. Prosperi, *I giovani battono i piedi*, in « Il dramma », 1° aprile 1943; cfr. sullo stesso fascicolo e sul seguente (15 aprile) uno scambio di note polemiche fra « Il dramma » e « Roma Fascista ».

³⁹ E. Fulchignoni, *I giovani e il teatro*, in « Scenario », febbraio 1942 (seguono le relazioni di R. Prinzhofer, A. Magni e T. Vasile); *I giovani e il teatro*, ivi, marzo 1942 (relazioni di V. Pandolfi, M. Di Liberto, B. Zambianchi); G. Guerrieri, *Difendiamo il teatro*, ivi, febbraio 1942.

procedere a una riorganizzazione dei « teatri-Guf », sottoponendoli a un piú stretto controllo da parte del PNF. Con successivi fogli di disposizione, il segretario del partito segnalò un certo numero di teatrini ai quali destinare una speciale sovvenzione — peraltro non concessa nei termini promessi a causa dei successivi eventi bellici. Il fatto rivestiva, però, una certa rilevanza, costituendo un ulteriore ufficiale riconoscimento del ruolo educativo e propagandistico svolto dalle scene universitarie. Gli stessi fogli di segnalazione precisavano che la provvidenza veniva assegnata non per fini ricreativi o per estemporanee sperimentazioni, ma perché i GUF espletassero una concreta azione per la nascita di un teatro del tempo fascista. Contemporaneamente veniva però costituita una commissione nazionale incaricata dell'assistenza e della vigilanza sui teatri GUF, nonché della stesura di uno schema di repertorio da « suggerire » ai teatrini stessi — comprendente due opere tratte dalla tradizione greca e latina, un classico straniero, un autore italiano moderno e un lavoro di un giovane universitario ⁴⁰.

Sempre nel medesimo ambito fu potenziata l'attività del Teatro nazionale dei GUF di Firenze, che, sotto gli auspici del partito e del ministero della Cultura Popolare, si era distinto nella riesumazione di autori eruditi e di impegnativi classici ⁴¹. Ugualmente fu incoraggiato il Teatro dell'Università, diretto da Nicola Spano, che intendeva porsi come un vero e proprio teatro di cultura, rappresentando autori italiani e stranieri di indiscussa validità artistica ma poco presenti sulle scene — collocandosi in uno spazio differente sia dagli sperimentalismi dei giovani nei GUF, sia dalla presentazione di opere originali o discutibili al Teatro delle Arti ⁴².

Non mancarono attenzioni verso gli elementi piú giovani: all'interno della GIL, grande partecipazione incontrarono i Ludi del teatro, ai quali aderirono oltre 150 gruppi di recitazione. Inoltre, in un convegno nazionale, gli iscritti non solo lamentarono l'assenza di teatri in provincia e la mancanza di facilitazioni per i giovani, ma arrivarono a proporre la costituzione di una vera e propria compagnia stabile professionale

⁴⁰ C. Pavolini, *Nuovi vivai*, in « Primato », 15 marzo 1940; M. Marioli, *Sperimentale, non "stranezza"*, in « Il dramma », 1° giugno 1940; E. Fulchignoni, *I piccoli teatri*, in « Primato », 1° ottobre 1940; Id., *Propositi dei G.U.F.*, ivi, 1° febbraio 1941.

⁴¹ G. Venturini, *Teatro di domani*, in « Scenario », novembre 1942.

⁴² D. Fabbri, *Breve storia di un teatro di cultura*, ivi, luglio 1941.

(il « Teatro di Stato della GIL ») che avrebbe funzionato in un apposito centro, accanto ad altre attività culturali e ricreative⁴³. Ovviamente la proposta non ebbe seguito, ma è significativo notare il crescente interesse che i più giovani manifestavano verso il fatto teatrale, in veste di attori e di spettatori.

Nonostante i molteplici sforzi messi in atto dal regime, lo iato fra le aspettative dei giovani e le esigenze del potere si faceva sempre più marcato. Sia in iniziative spontanee, come « Palcoscenico », sia all'interno di istituzioni create dal regime, come l'Accademia d'Arte drammatica, si moltiplicavano le autonome istanze innovatrici⁴⁴. In effetti, la distanza tra giovani e regime non sarebbe stata più colmata. E ciò non soltanto perché i giovani non riconoscevano più validità politica al fascismo e alle sue realizzazioni, ma anche per specifiche motivazioni artistiche. La nuova generazione aveva compreso quanto il teatro fosse profondamente mutato in seguito a un'evoluzione culturale interna, e anche per motivi esterni — connessi ai mutamenti della società civile e alla comparsa di nuove tecnologie. In tali frangenti il futuro della scena teatrale non poteva più essere pensato come sostegno, diretto o indiretto, alle iniziative esistenti — legate a un concetto ormai superato di teatro-divertimento per privilegiate élites aristocratiche e altoborghesi filoparigine. E neppure poteva ritenersi concretamente realizzabile l'utopia populistica di certe frange del regime, che auspicavano una scena corale e politica aperta alle masse operaie e contadine della nazione. La realtà era che il teatro poteva trovare il suo pubblico soprattutto fra nuove fasce sociali, sviluppatasi e differenziate sempre più a partire dal secolo precedente, e doveva perciò confrontarsi con le loro diverse esigenze di promozione culturale e sociale.

Non meno decisivi erano divenuti i problemi dei costi e dei finanziamenti delle realizzazioni teatrali — specie se rapportati ad altri tipi di trattenimenti — nonché dell'industrializzazione della struttura dello spettacolo, della crisi del « mattatore » e delle compagnie nomadi e così via. E d'altra parte non potevano essere ignorati i progressi artistici e

⁴³ C. V. Lodovici, *La gara nazionale della G.I.L.*, ivi, luglio 1941; *I ludi del teatro della G.I.L.*, in PDI, 15 maggio 1942; T. Vasile, *Teatro per la gioventù*, in « Scenario », luglio 1942; l. r., *Fuori scena*, in PDI, 13 febbraio 1943.

⁴⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze 1984, pp. 57 ss.; G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino 1965, pp. 36, 39 ss.; P. Grassi, art. cit., p. 345; F. Doglio, op. cit., p. 132.

scenografici maturati nel ventennio all'estero — la regia, le messinscène, i nuovi testi drammaturgici — che avevano grandemente mutato i rapporti fra le diverse componenti dello spettacolo, e anche fra attori e pubblico.

Ciò che alcuni giovani artisti avevano intuito erano, dunque, le molteplici metamorfosi avvenute nel fatto teatrale al di sotto di una esteriore continuità, e la conseguente urgenza di adeguarsi a tali trasformazioni se si intendeva garantire nuovamente alle scene un effettivo ruolo nella società.

Le loro esperienze, tra le più rilevanti di quegli anni, finirono in tal modo per orientarsi verso una direzione assai diversa da quella auspicata dal regime.

Un teatro per l'Impero: l'ETI e l'E 42.

Mentre maturavano esperienze gravide di significato per gli anni futuri, Pavolini non rinunciava a realizzare almeno parzialmente un rinnovamento delle scene nazionali. Fallito il piano per un repertorio di propaganda, auspicato da molti, il ministro si concentrò sul punto saliente del suo programma, e cioè sulla diretta assunzione da parte dello stato della gestione di sale teatrali e compagnie drammatiche. In un tempo relativamente breve si giunse all'emanazione della legge 19 marzo 1942, n. 365, che istituiva l'Ente Teatrale Italiano per la Cultura Popolare (ETI). L'ente, presieduto da Nicola De Pirro, era guidato da un consiglio di amministrazione i cui partecipanti erano designati dagli organismi sottoscrittori del patrimonio iniziale di 10.100.000 lire: oltre a A. Nucci (delegato del PNF), erano presenti G. Balducci (Istituto nazionale fascista della previdenza sociale), C. E. Sartori (Istituto nazionale fascista per l'assicurazione contro gli infortuni sul lavoro), I. Giordani (INA), A. D'Agostino (Banca nazionale del lavoro), F. A. Liverani (EIST)⁴⁵.

Scopo principale dell'ETI era provvedere alla costruzione di nuove sale teatrali usufruendo di crediti agevolati⁴⁶ oppure procedere all'ac-

⁴⁵ ACS, PCM, Provvedimenti legislativi, 1940-41, Cultura Popolare, n. 33, in particolare la relazione illustrativa; ivi, SPD, CO (1922-43), f. 209.902, « De Pirro Nicola », comunicato dell'Agenzia Stefani, 13 maggio 1942. Cfr. anche *Problemi del Teatro all'esame del Comitato tecnico corporativo*, in PDI, 21 novembre 1941.

⁴⁶ Una norma da poco approvata, la legge 4 aprile 1940, n. 436, aveva infatti

acquisto e alla gestione di immobili già esistenti, previa un'adeguata azione di restauro e ammodernamento sia del palcoscenico e delle attrezzature tecniche, sia della zona riservata agli spettatori. I teatri così acquisiti sarebbero stati condotti direttamente, creando un vero e proprio circuito nazionale — attivo soprattutto nelle province disertate dall'imprenditoria privata — in grado di offrire condizioni particolarmente vantaggiose alle compagnie e prezzi contenuti al pubblico. L'ETI poteva, inoltre, assumere la gestione di imprese teatrali — nonché spettacoli cinematografici — dando vita a compagnie semistabili.

La portata del provvedimento non sfuggì al mondo teatrale, e il fatto stesso che l'approvazione fosse avvenuta in tempo di guerra, se da un lato limitava oggettivamente le potenzialità del nuovo organismo, d'altro lato testimoniava la presenza di una ferma volontà politica. La stampa salutò entusiasticamente la nascita dell'ETI come il primo passo verso la costituzione dell'atteso teatro di stato; e lo stesso fecero compagnie e autori. Non altrettanto avvenne per gli industriali dello spettacolo e gli impresari, che si interrogarono preoccupati sul ruolo primario che l'ETI avrebbe potuto svolgere nel teatro italiano.

Ma la posizione di Pavolini era perentoria; lo stesso ministro si preoccupò, anzi, di chiarire il significato del nuovo ente in un interessante scritto:

IL TEATRO DI PROSA

OGGI

Vivo e vitale a Roma e Milano; con riviviscenze passeggiere in una dozzina d'altri centri.

Pubblico borghese, ristretto.

Alti prezzi.

Una ventina di compagnie, prevalentemente mobili.

Nuovi attori (pochi): provenienti dall'Accademia di Roma o dalla trafilatura del mestiere.

DOMANI

Dalla Sicilia all'Alto Adige, ogni città il suo teatro, funzionante per più mesi all'anno.

Pubblico di tutte le categorie, dopopolavoristico.

Prezzi modici.

Un'ottantina di compagnie, prevalentemente stabili.

Nuovi attori (molti): provenienti dall'Accademia di Roma e da centri di formazione presso i teatri nelle provincie.

esteso le agevolazioni creditizie per la costruzione e il miglioramento dei teatri, oltre che ai comuni, agli enti pubblici, fino a un'importo di 75.000.000. Cfr. Senato del Regno - XXX Legislatura, *Resoconti delle discussioni anno 1940*, Roma 1941, vol. II, pp. 73 s.

Imprenditori privati.	(Imprenditori privati) e Soprintendenti statali, con funzioni analoghe a quelle dei soprintendenti degli enti lirici.
Palcoscenici antiquati, difformi.	Palcoscenici aggiornati, di tipo uniforme.
Palchettisti, tessere, inviti, omaggi.	Pubblico pagante, abbonati.
Sovvenzioni statali alle compagnie.	Teatri statali alle compagnie.
Concorrenza col cinema.	Collaborazione col cinema.
Quistioni dei giovani. Problema della critica. Polemiche sul repertorio.	Quistioni dei giovani. Problema della critica. Polemiche sul repertorio.

Il ponte fra questo oggi e questo domani è ormai esistente e si chiama Ente Teatrale Italiano per la Cultura Popolare (E.T.I.).

Credo che il « domani » possa venire interamente raggiunto, se pure la guerra lo abbia fatto diventare, inevitabilmente, un domani l'altro.

Gli « industriali dello spettacolo » non s'allarmino. Organizzare un piú vasto teatro italiano non significa *cominciare con l'abolire* l'organizzazione esistente.

Né s'allarmi il Ministro delle Finanze. Spendere dieci invece di cinque per un piú vasto teatro italiano significa incassare quaranta invece di venti come diritti erariali.

Ricordare la situazione di partenza (teatri trasformati un po' dovunque in cinematografi) e perciò non scandalizzarsi se, all'inizio, alcuni teatri tornati tali si varranno del cinema, nei periodi liberi, per quadrare il bilancio⁴⁷.

Il progetto di Pavolini era intenzionato a rivoluzionare l'assetto del teatro italiano, e seppure egli stesso segnalasse i limiti imposti dal conflitto, l'ETI poteva costituire un valido strumento per avviare una riforma radicale.

E fu in tale direzione che ci si mosse, procedendo celermente al miglioramento edilizio delle sale acquisite e alla gestione di numerosi teatri — soprattutto comunali — a Roma, Firenze, Reggio Emilia, Parma, Bolzano e in varie altre località. Parallelamente si decise di costituire una formazione stabile, che avrebbe agito al Quirino di Roma, diretta da Sergio Tofano e con la partecipazione di Diana Torrieri, Piero Carnabuci, Rosetta Tofano, Nico Pepe, Olga Vittoria Gentilli, Guido Lazzarini e Tina Mannozi. Tale compagnia, come stabile, poteva usufruire di messinscene particolarmente curate; inoltre, avendo contrattualmente aboliti i « ruoli », assicurava al direttore artistico ampie possibilità di scelta nell'assegnazione delle parti e nella compilazione del repertorio.

⁴⁷ A. Pavolini, *Il teatro di prosa*, in « Scenario », gennaio 1943 (ripreso da « Documento »).

L'esordio, con *La casa nova* di Goldoni, rappresentata in italiano, fu accolto con molto favore sia per la qualità artistica della rappresentazione, sia per il significato politico dell'avvenimento, preludio all'attuazione di un teatro stabile nazionale — a cui forse si alludeva, secondo alcuni, nel titolo ⁴⁸.

Per quanto significativa, limitare tale esperienza a una sola compagnia avrebbe inciso in misura minima nel tessuto teatrale italiano. Coerentemente con le direttive imposte, si stabilì perciò di conferire ufficialmente il capocomicato per l'anno teatrale 1942-43 — sempre sotto il controllo pubblico — ai proprietari di teatri, garantendo alle compagnie una parziale stabilità, coinvolgendo direttamente nella gestione degli spettacoli gli industriali del teatro. In tal senso si era espresso Pavolini nel 1942:

Quanto agli imprenditori, essi non debbono vedere nell'Ente Teatrale Italiano un concorrente o un soppiantatore, ma unicamente uno strumento dello Stato per giungere là dove essi non arrivano. Nei loro teatri, essi non possono limitarsi a una funzione e a un lucro di albergatori di compagnie: debbono assumere direttamente le responsabilità della vita teatrale, consapevoli di una funzione culturale che è simile a quella del buon editore di libri o del buon produttore cinematografico ⁴⁹.

Si costituirono così compagnie appoggiate a vari teatri, ad esempio il Nuovo, l'Odeon, l'Olimpia e il Manzoni a Milano, il Margherita a Genova, l'Alfieri a Torino e l'Eliseo a Roma — tutte condotte da proprietari e gestori di sale (come la Suvini Zerboni, Remigio Paone, Bernardo Papa, Gianni Castagneto e Torraca). Esse agivano accanto alle formazioni di diretta ispirazione pubblica, come quelle, già ricordate, dell'ETI, la Compagnia nazionale dei GUF, l'Accademia d'Arte drammatica e il Teatro delle Arti di Bragaglia ⁵⁰.

Si venne perciò a costituire una vera e propria rete di semistabili, primo passo verso l'abolizione del regime nomade delle compagnie. Ma se lo scopo dell'iniziativa era valido, i mezzi e i tempi di attuazione si

⁴⁸ N. De Pirro, *Attività dell'E.T.I.*, ivi, ottobre 1942; *Primi appunti sulle formazioni delle compagnie per l'Anno Teatrale XX-XXI*, in « Il dramma », 15 luglio 1942.

⁴⁹ ACS, MCP, b. 118, f. 11, « Pavolini Alessandro », sf. 2, ins. 2, « Visita del Ministro a Firenze - 23 e 24 aprile XX », discorso dell'Eccellenza Pavolini all'inaugurazione della mostra, cit.

⁵⁰ Cfr. *Primi appunti ...*, art. cit.; *Gli attori principali delle compagnie nuove*, in « Il dramma », 1° ottobre 1942; cfr. anche le cronache teatrali del periodo.

rivelarono inadatti, per cui l'esperimento finì per rivelarsi controproducente e fu presto abbandonato. Ciò essenzialmente per due motivi: in primo luogo l'ostilità, neppure tanto velata, manifestata dai diretti interessati a una dilatazione delle loro funzioni, che spesso si tramutava in una secca riduzione degli utili d'impresa. Secondariamente, in un periodo di crescente depressione, la limitazione del diritto di formare una compagnia ai soli proprietari di teatri appariva una ingiustificata riduzione a priori dei possibili finanziatori. Di conseguenza si stabilì di allargare tale possibilità a chiunque fosse in grado di offrire le necessarie garanzie, soprattutto finanziarie, mediante un cospicuo deposito cauzionale⁵¹.

Positivi esiti sortirono, invece, le gestioni delle sale teatrali affidate all'ETI sul territorio nazionale e quello occupato in seguito ad azioni belliche. Per una beffa del destino l'Italia ebbe addirittura nel 1941 i suoi teatri di stato, ma in Jugoslavia. In seguito alla campagna balcanica i teatri di stato di Lubiana e della Dalmazia caddero, infatti, sotto la competenza territoriale italiana — e tale circostanza fu, anzi, una delle spinte primarie alla costituzione di un ente in grado di provvedere alla gestione di teatri.

L'avvenimento suscitò molto interesse: numerose furono le prese di posizione miranti a definire i caratteri dell'espansionismo culturale italiano che si imponeva in maniera pressante. In particolare ci si richiamò alla politica dell'antica Roma di anettere nuove province senza distruggerne le caratteristiche etniche e culturali. Allo stesso modo l'Italia — *prima inter pares* — avrebbe avuto l'obbligo morale di ristabilire un primato civile e culturale di fronte alle popolazioni aggregate⁵². Sulla base di tali premesse l'azione effettiva per avvicinare le due culture tramite le istituzioni teatrali non poté che svolgersi a discapito della cultura slava: così i teatri jugoslavi finirono per rappresentare frequentemente cicli di opere italiane, senza che vi fosse reciprocità⁵³.

La concreta presenza delle scene balcaniche si fece perciò sentire molto relativamente nell'insieme del mondo teatrale italiano; semmai finì per ripresentare con rinnovata urgenza il problema della creazione di un teatro di stato in Italia.

⁵¹ *Varie*, in « Il dramma », 15 aprile 1943.

⁵² *Cultura e spazio vitale*, in « Primato », 15 maggio 1941; cfr. anche G. Calza, *Scambi culturali*, ivi, 1° giugno 1942.

⁵³ Cfr. ad esempio *Varie*, art. cit.; *Progetto italiano per il nuovo Teatro dell'Opera di Stato di Belgrado*, in « Rivista italiana del dramma », 15 maggio 1940, a testimonianza dell'interesse nutrito per un'espansione in tali zone.

Proposte e disegni per una scena nazionale drammatica non erano mancati anche negli anni precedenti il conflitto. Alessandro De Stefani, ad esempio, verso la fine del 1938 aveva pubblicato su « Film » un interessante progetto prefigurante la costituzione di numerosi teatri pubblici, retti da direttori artistici dotati di ampi poteri. Questi avrebbero provveduto alla scelta del repertorio e degli interpreti, costituendo compagnie sempre diversificate senza l'intervento di alcun capocomico. I cartelloni, contenenti almeno una importante novità al mese, dovevano essere compilati in collaborazione tra i vari teatri, in modo da garantire a ogni formazione la possibilità di numerose rappresentazioni in ogni piazza. Inoltre, era previsto l'apporto di validi elementi filodrammatici nei centri minori accanto agli attori professionisti, per assicurare un effettivo ricambio artistico per il futuro. La responsabilità finanziaria e gestionale, a parte un minimo intervento dello stato, sarebbe ricaduta interamente sui comuni ⁵⁴.

Convinto della bontà delle proprie tesi, De Stefani raccomandò a Sebastiani di caldeggiare il progetto presso Mussolini, al quale inviò anche un telegramma « affinché secondo il Vostro inimitabile stile lo bocciate in pochi minuti o lo facciate realizzare in pochi mesi » ⁵⁵. Ma, contrariamente alle speranze dell'autore, fu la prima ipotesi a prevalere.

Del resto, anni prima, neppure Pirandello, giunto al culmine della notorietà internazionale, era riuscito a ottenere l'approvazione delle sue proposte di riforma. Oltre al piano siglato unitamente a Paolo Giordani, l'autore siciliano aveva presentato altri due progetti. Nel primo, ispirato a un'idea di Nino Berrini, ogni città superiore ai centomila abitanti doveva disporre di un teatro pubblico, guidato da un direttore designato da un'apposita commissione centrale. Il problema sarebbe divenuto quindi essenzialmente quello di trovare validi soprintendenti in grado di promuovere localmente un'azione di rinnovamento ⁵⁶. Il secondo progetto riprendeva, invece, quello originario di un'unica grande

⁵⁴ A. De Stefani, *Un problema che appassiona: quello del teatro italiano*, in « Film », 5 novembre 1938; *La riforma proposta da A. De Stefani*, ivi, 19 novembre 1938.

⁵⁵ ACS, PCM (1937-39), f. 3/2.12, n. 6245, « Progetto per la ricostruzione del teatro italiano », telegramma di A. De Stefani a Mussolini, n. 57100 del 19 novembre 1938. Cfr. anche ivi, SPD, CO (1922-43), f. 209.656, « De Stefani Alessandro », telegramma di A. De Stefani a O. Sebastiani, n. 57099 del 19 novembre 1938.

⁵⁶ S. D'Amico, *La crisi del teatro*, Roma 1931, pp. 89 s.

compagnia stabile che potesse assicurare ottimi spettacoli, grazie alla rotazione di vari attori nei ruoli primari, e un numero sufficiente di repliche con un sistema di prezzi moderati e di abbonamenti. Inoltre si doveva provvedere parallelamente a una scuola d'arte, una biblioteca, un museo, nonché alla promozione di importanti concorsi nazionali e internazionali⁵⁷. Ma, come detto, neppure tali disegni riuscirono ad avere un concreto seguito.

Nel 1937 Corrado Pavolini aveva avanzato una sua originale proposta di riforma contraria alla formazione di teatri e compagnie stabili, sia per gli ingenti costi relativi, sia per il carattere burocratico e privilegiato che avrebbero inevitabilmente assunto. Secondo lo scrittore, lo stato avrebbe dovuto scegliere le migliori rappresentazioni già esistenti, affiancandole ad altre appositamente commissionate (tratte da un elenco da stabilirsi, composto soprattutto di autori classici). Costituito in tal modo un valido repertorio, si sarebbe disposta una rotazione delle formazioni scelte — adeguatamente sovvenzionate — in teatri prestabiliti nelle diverse città⁵⁸.

Il disegno di Pavolini cadde nel silenzio; e medesima sorte subirono vari altri interventi, come il suggerimento di Silvio D'Amico di creare teatri comunali senza posti privilegiati, con biglietti modici e a gratuita disposizione delle buone compagnie teatrali, per coinvolgere realmente un pubblico nuovo⁵⁹. O come l'analisi di Lorenzo Ruggi, che attirava l'attenzione sull'organizzazione vigente all'estero, per dimostrare l'ineluttabile fine del capocomicato e auspicare anche in Italia l'avvento di teatri gestiti o sovvenzionati dallo stato, con repertori fissati programmaticamente e attori scelti dai direttori incaricati⁶⁰.

Un'iniziativa che ebbe notevole rilievo fu il concorso indetto dalla Reale Accademia d'Italia per un teatro all'aperto da diecimila spettatori. Esso si proponeva di condurre alla realizzazione di una grandiosa e moderna struttura in grado di rispondere alle esigenze poste dalle rappresentazioni popolari estive in modo assai più efficiente dei teatri greco-romani⁶¹. La genesi del concorso — che fissava un premio di ventimila

⁵⁷ *Il progetto di Pirandello*, in « Scenario », marzo 1935.

⁵⁸ C. Pavolini, *Proposta per un Teatro dello Stato*, in « Meridiano di Roma », 14 febbraio 1937; S. D'Amico, *Per un teatro degli Autori*, in « Rivista italiana del dramma », 15 marzo 1937.

⁵⁹ *Teatro-omnibus*, ivi, 15 novembre 1938.

⁶⁰ *Il problema del Teatro di Stato*, in « Il dramma », 15 maggio 1941.

⁶¹ *Teatro per diecimila*, ivi, 15 aprile 1941. Sulle discussioni e i progetti ar-

lire — era da ricercare nel Convegno Volta del 1934, in seguito al quale si erano stabilite varie iniziative aventi per oggetto il teatro — e fra queste è da menzionare il progetto di pubblicare un'edizione critica dell'intero *corpus* drammatico nazionale. Ma il precipitare degli eventi confinò nelle utopie anche il teatro dell'Accademia.

Non mancarono, infine, concrete proposte da parte di privati. Nel 1942 il direttore del teatro Odeon di Milano, Guido Bossi, suggeriva la creazione di un « Teatro per il popolo » di prosa realmente accessibile a tutti grazie a una riduzione almeno del 50 % dei correnti prezzi dei biglietti. Nel teatro prescelto avrebbero agito due valide compagnie stabili, presentando un repertorio di grande successo. Bossi si incaricava di ricercare adeguate sovvenzioni, per garantire il pareggio del bilancio, presso alcune industrie milanesi (la Viscosa, la Montecatini, la Società delle Corse e altre, che già in anni precedenti avevano sussidiato gli Spettacoli popolari lirici all'aperto). Alle autorità erano richiesti solo esenzioni erariali e un appoggio nella ricerca della sede idonea. Benché lo stesso Mussolini avesse preso visione della proposta e avesse incaricato Pavolini di occuparsene, i proprietari dei teatri interpellati — B. Papa per l'Odeon e la Suvini Zerboni per l'Olimpia, nonché l'ENIC per la sala dell'Excelsior — opposero fermi rifiuti. E a Pavolini non rimase che rimandare il progetto a tempi più propizi⁶².

In realtà, l'interesse del regime nel promuovere iniziative pubbliche e private, che potevano rivelarsi dispersive, era divenuto relativo in quanto da tempo i suoi sforzi organizzativi e finanziari erano assorbiti da un grandioso progetto per celebrare degnamente la grandezza dell'Italia imperiale: l'« E 42 ».

In occasione della prevista Esposizione Universale di Roma del 1942 erano state annunciate varie iniziative. Grande enfasi era stata posta in primo luogo sulla « Mostra del teatro italiano », che avrebbe assunto la forma di una rassegna di rappresentazioni di alto valore artistico e culturale, scelte tra le più significative della drammaturgia italiana.

La mostra fu preparata da tre commissioni ordinatrici, la prima delle quali, incaricata dell'organizzazione del settore classico e di prosa, composta da Cipriano E. Oppo, presidente, De Pirro per la Cultura Popo-

chitettonici più interessanti del periodo cfr. L. De Lillo, *Teatri nuovi nella mostra delle terre d'oltremare*, in « Scenario », dicembre 1939; L. Piccinato, *La nuova architettura teatrale in Italia*, ivi, gennaio 1940.

⁶² ACS, SPD, CO (1922-43), f. 530.408, « Milano - Teatro Odeon ».

lare, Rodolfo De Mattei per la Confederazione professionisti e artisti, Biagio Pace per l'INDA, D'Amico, Gherardi, Salvini, Rosso di San Secondo e Forzano ⁶³.

In successive riunioni la commissione stabilì il programma di un festival del teatro classico, che si sarebbe svolto a Ostia e a Siracusa, utilizzando l'organizzazione e le strutture dell'INDA. Nel periodo dal 15 giugno al 15 agosto si sarebbero allestite circa 30 rappresentazioni di 10 opere: alcune di grandi tragici greci (fra cui *Le Coefore*, *Edipo a Colono*, *Le Baccanti*, *Il Ciclope*), una commedia di Aristofane (*Gli Uccelli*), una di Plauto e di Terenzio (*Anfitrione*, *Andria*) e una tragedia di Seneca (*Fedra*). All'iniziativa veniva attribuito grande rilievo culturale e propagandistico, facendo presente come si ponesse a degno coronamento di una lunga opera di valorizzazione del repertorio classico all'aperto, che non trovava riscontri similari altrove — come sottolineava la relazione conclusiva:

Questi spettacoli classici che hanno finora trovato la loro sede più degna e unica in Italia, e che sono così largamente apprezzati all'estero formeranno sicuramente una delle più interessanti attrattive di carattere artistico e culturale che l'Esposizione Universale di Roma possa offrire ⁶⁴.

Maggiori difficoltà sollevò l'organizzazione di un ciclo di spettacoli di prosa, che dovevano costituire il fulcro della mostra del teatro, rappresentando l'evoluzione storica delle scene italiane dal medioevo all'età contemporanea.

Un primo problema fu la scelta del tipo di compagnia: utilizzare a turno le formazioni presenti in città avrebbe avuto un costo minore e offerto maggiore varietà di esecuzione; tuttavia, avrebbe fortemente condizionato i modi e i tempi di svolgimento della manifestazione. Si optò pertanto per la costituzione di un'apposita compagnia, a disposizione

⁶³ Ivi, EUR, Servizi organizzazione mostre, f. 2/3, estratto dal registro delle deliberazioni del presidente, 4 marzo 1939, n. 909. A riprova dell'importanza attribuita a tale iniziativa e della volontà di evitare iniziative concorrenti cfr. il rifiuto opposto dal MCP nel 1939 ad organizzare una manifestazione a Milano sul tema « L'opera italiana nei teatri tedeschi » perché avrebbe potuto costituire un'anticipazione dell'esposizione del 1942. Cfr. ivi, PCM (1937-39), f. 14/1, n. 7025, « Milano - Esposizione teatrale ».

⁶⁴ Ivi, EUR, Servizi organizzazione mostre, f. 2/3, relazione finale e preventivi della commissione ordinatrice per gli spettacoli classici e di prosa, seduta della commissione del 23 ottobre 1939; cfr. anche *Spettacoli di prosa all'aperto*, in « Il dramma », 15 febbraio 1940.

esclusiva dell'E 42, che avrebbe rappresentato 10 cicli del programma stabilito per un totale di 140 recite, distribuite nell'arco di sei mesi. Un secondo punto di dibattito fu costituito dalla designazione dei due autori contemporanei, risoltosi nel compromesso di indire un concorso riservato in via ufficiosa a personalità già affermate in campo teatrale. Il programma finale fu il seguente:

- 1) un dramma sacro medioevale (o uno accompagnato da musica oppure una sacra rappresentazione messa in scena a « mansioni » come *Santa Uliva*);
- 2) un dramma pastorale (*Aminta* o *Pastor Fido*, oppure una commedia del '500 come *La mandragola* — se permessa dalla censura — o *La Lena* di Ariosto e *L'assiuolo* di Cecchi);
- 3) una commedia dell'arte (opportunamente adattata);
- 4) un melodramma di Metastasio (*Didone abbandonata* o *Attilio Regolo*);
- 5) una commedia di Goldoni (*La locandiera*, *La famiglia dell'antiquario* o altre);
- 6) una tragedia di Alfieri (*Mirra*);
- 7) una commedia d'ambiente (di Giraud, *L'ajo nell'imbarazzo*, oppure una tragedia storica di Giacometti, *Maria Antonietta*, o anche di Manzoni);
- 8) una commedia di Ferrari, *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, se si fosse scelta la tragedia storica; un dramma storico di Cossa (*Nerone* o *Messalina*) se si fosse optato per Giraud;
- 9) due drammi di Verga (*Cavalleria rusticana* e *La lupa*);
- 10) una commedia borghese di fine Ottocento (*Tristi amori*, *Come le foglie* o altre);
- 11) una tragedia di D'Annunzio (*La figlia di Iorio*, *La fiaccola sotto il moggio* o *La nave*);
- 12) un dramma di Pirandello (*Come prima meglio di prima*);
- 13) e 14) due opere di autori contemporanei viventi⁶⁵.

Come già in parte per gli spettacoli classici, risulta qui particolar-

⁶⁵ ACS, EUR, Servizi organizzazione mostre, f. 2/3, relazione finale e preventivi, cit., p. 4.

mente evidente come il criterio sottostante alla compilazione del programma fosse ispirato a una presentazione antologica della storia del teatro nazionale. Il desiderio di documentare le varie scansioni dell'evoluzione drammaturgica fu tanto preminente da far affiancare a opere di indiscusso pregio artistico lavori di differente valore culturale e spettacolare.

Del resto, il medesimo spirito informava anche l'accessoria mostra della scenografia, che avrebbe dovuto consistere in una serie di modellini di teatri e scene, affiancati però, quando possibile, da realistiche ricostruzioni con scenografie originali, luci e attrezzature dell'epoca, per « evitare che le mostre dell'E 42 assumano troppo insistentemente il carattere di Musei »⁶⁶.

La seconda sezione della mostra del teatro doveva essere incentrata sugli spettacoli lirici e i concerti, e per essa i commissari designati (fra i quali Bellezza, Labroca, Lualdi, Molinari, Mulè, Pizzetti, Marinuzzi e San Martino di Valperga) non tardarono a suggerire un programma di circa 20 spettacoli, da ripetersi due volte da giugno a settembre:

I GRUPPO

- 1) Opere fino a Monteverdi;
- 2) Teatro del Settecento;
- 3) *La Vestale* (Spontini);
- 4) *Il barbiere di Siviglia* (Rossini);
- 5) *Guglielmo Tell* (Rossini);
- 6) *Norma* (Bellini);
- 7) *Poliuto* (Donizetti);
- 8) *La traviata* (Verdi);
- 9) *Falstaff* (Verdi);
- 10) *Bohème* (Puccini);
- 11) *Cavalleria rusticana*, *L'amico Fritz* (Mascagni);
- 12) *Débora e Jaele* (Pizzetti).

II GRUPPO

- 1) *Andrea Chénier* (Giordano);
- 2) *Adriana Lecouvreur* (Cilea);

⁶⁶ Ivi, seduta della commissione del 23 ottobre 1939, p. 2.

- 3) *Resurrezione* o *La leggenda di Sakuntala* (Alfano);
- 4) *Francesca da Rimini* (Zandonai);
- 5) *Dafni* (Mulè);
- 6) *La fiamma* (Respighi);
- 7) *I quattro rusteghi* o *Le donne curiose* (Wolf-Ferrari);
- 8) *L'amore dei tre re* (Montemezzi);
- 9) *Il Dybuk* o un'opera nuova (Rocca);
- 10) *La favola di Orfeo* (Casella); *Il diavolo nel campanile* (Lualdi); *Torneo notturno* (Malipiero)⁶⁷.

Anche se non mancarono scelte forse discutibili su autori e opere, c'è da osservare come in tale campo fosse stato concesso uno spazio assai maggiore ai compositori moderni, a riprova delle differenti valutazioni emerse nei comitati.

Nel settore concerti, invece, ci si tornò a orientare verso un programma illustrativo delle tappe dell'evoluzione musicale, e un criterio ancora più strettamente documentario informò le connesse sezioni dell'esposizione teatrale (dedicate a strumenti musicali, libretto illustrato, bibliografia della musica teorica, cimeli e iconografia musicale)⁶⁸.

La terza sezione teatrale, « Spettacoli di massa anche a carattere polaresco — danze classiche e moderne », risultò assai meno canonica, incentrandosi su manifestazioni di tipo folkloristico, spesso a carattere decisamente di propaganda. La principale esibizione sarebbe stata una grande sfilata, a celebrazione del Ventennale del fascismo, con rappresentanze di tutte le regioni nei costumi tipici e con le locali maschere del teatro dell'arte — tutto accompagnato da canti, musiche e danze. Secondariamente fu previsto un corteo simile con i costumi dei paesi dell'Impero, Libia, Isole Egee e Albania — significativamente separati, a sotto-

⁶⁷ Ivi, f. OAD, 16-O-C, previsioni di affluenza del pubblico agli spettacoli in programma per la mostra del teatro italiano.

⁶⁸ Ivi. Il programma per 34 concerti era così articolato: polifonia ariosa e verticalismo del '400 (n. 1); polifonia sacra e profana (5); musiche per organo (2); musiche per violino con accompagnamento (3); musiche per violoncello con accompagnamento (2); musiche per cembalo (4); concerti grossi e concerti per solista (4); quartetti per archi e quartetti con cembalo o pianoforte (5); sinfonie (1); concerti di strumenti minori (flauto, oboe, liuto, chitarra) (2); concerti di stile vocale concertante del '600 e del '700 (4); cantate da camera del '600 (1). Cfr. anche E. Garroni - P. Montani, *L'esposizione universale del 1942 e la "città dell'arte"*, in *E 42 Utopia e scenario del regime*, Firenze 1987, vol. I, pp. 45 s.

lineare il carattere politicamente subalterno delle regioni aggregate rispetto alla nazione italiana. In terzo luogo doveva essere presentata una grande esibizione delle forze armate, con caroselli di sicuro effetto e la presenza di personalità di rilievo.

Oltre a ciò erano suggeriti spettacoli di impronta regionalistica (ad esempio la « maggiolata »), del teatro delle maschere, una storia della danza dal Rinascimento al Novecento sotto forma di spettacolo, e infine, al teatro di Ostia, cicli di balletti classici e una rievocazione dell'attività quotidiana al tempo di Roma antica ⁶⁹.

Complessivamente si sarebbe trattato di un grande sforzo organizzativo e finanziario: secondo stime attendibili si calcolava un'affluenza di pubblico agli spettacoli lirici, di prosa e ai concerti (con esclusione quindi degli spettacoli di massa) che avrebbe oscillato nell'arco di un semestre da 300.000 a 500.000 spettatori — mentre i costi della manifestazione risultavano elevati: solo per la prosa 5.600.000 lire (di cui 2.200.000 per gli spettacoli classici) ⁷⁰.

Ma più che per le mostre e le diverse manifestazioni organizzate, l'E 42 avrebbe lasciato un segno duraturo nella vita delle scene italiane grazie all'edificazione di un monumentale teatro. Fin dal settembre 1937 era stato bandito un concorso per piazza Imperiale, ideale punto di riferimento dell'intero quartiere destinato a sorgere con l'esposizione, composta da musei d'arte e da un cinema-teatro — le cui caratteristiche venivano così indicate nel bando:

La sala dovrà avere una capacità di 4.000 posti, e sarà destinata normalmente a spettacoli cinematografici. Tuttavia, nella progettazione, si dovrà tener conto che il palcoscenico sarà utilizzato anche per spettacoli di prosa, di musica lirica e di varietà. L'edificio dovrà naturalmente esser progettato in base ai criteri della tecnica cinematografica e teatrale più moderna e progredita (...) ⁷¹.

Il concorso fu vinto *ex aequo* dal gruppo Fariello, Muratori e Quaroni e da Luigi Moretti, e a quest'ultimo fu affidato in particolare il tea-

⁶⁹ ACS, EUR, Servizi organizzazione mostre, f. OAD, 16-O-C, previsioni di affluenza del pubblico, cit.

⁷⁰ Ivi; e anche ivi, f. 2/3, relazione finale e preventivi, cit. Da notare che secondo le previsioni l'affluenza di gran lunga maggiore, fino a metà del totale, era prevista per la lirica, seguita a distanza dalla prosa e, in pari misura, dagli spettacoli classici e dai concerti.

⁷¹ Ivi, b. 1, f. 3, sf. 1, ins. 1, bando di concorso per il progetto della Piazza Imperiale, Roma 20 settembre 1937, p. 9.

tro. Il suo progetto prevedeva una grande sala interna, ottenuta mediante la giustapposizione di due sale, capace di 4.300 posti, piú un teatrino classico a scena fissa per 400 spettatori, collocato nel loggiato belvedere. Architettonicamente l'edificio si ispirava a forme classiche e lineari, dovendo rappresentare l'espressione tangibile di valori duraturi, come affermava lo stesso Moretti nella sua relazione:

La Piazza dovendo contenere negli edifici che la compongono le espressioni piú alte del pensiero, e avendo la funzione di centro della nuova Roma Monumentale voluta dal Fascismo si è risolta come pura architettura, senza genialità temporanee, ma su schemi e ritmi fondamentali nella concezione dell'edificare.

La sola idea che può realizzare lo spirito cui sono dedicati gli edifici e che eleva la piazza, è quella di una perfezione del punto di arrivo di un'architettura pura solo basata su schemi strutturali, fondamentali ed eterni all'arte del fabbricare ripudiando ogni genialità temporanea pericolosa perché non suscettibile di una continua risonanza nel tempo⁷².

Successivamente il progetto subí varie modifiche divenendo sempre piú autonomo stilisticamente rispetto alle altre costruzioni di piazza Imperiale. Ugualmente si corresse l'impostazione iniziale, incentrata in maggior misura sull'attività cinematografica: si fece notare come la rappresentatività dell'edificio e la sua ubicazione centrale e quasi simbolica si addicessero di piú a un grande teatro di stato, e si procedette perciò a un aumento della capienza, dedicando anche maggiore attenzione al problema tecnico del palcoscenico⁷³.

Il risultato finale fu un edificio capace di 5.000 posti su un'area totale di 10.000 metri quadri, concepito come una monumentale massa rettangolare alta 50 metri, lunga 100 e larga 70, con maestoso portico e sovrastante loggiato a colonne. Particolari cure furono poste al palcoscenico, di 2.500 metri quadri, dotato dei piú moderni e sofisticati impianti per rapidi mutamenti di scena.

Nel gennaio 1939 fu firmato il contratto per la progettazione, e

⁷² Ivi, b. 131, f. 713, sf. 7, ins. 2, relazione dell'architetto Luigi Moretti.

⁷³ S. Santuccio, *Teatro imperiale*, in *E 42 Utopia e scenario del regime*, cit., vol. II, pp. 375 ss. e anche R. Simeoni - S. Cassio, *Piazza imperiale*, ivi, pp. 371 ss. Le preoccupazioni del mondo teatrale per una eventuale destinazione cinematografica dell'opera troveranno espressione, ad esempio, nel Comitato tecnico corporativo del teatro drammatico, che raccomandò « che il costruendo edificio sia adibito a spettacoli di massa, con modesti prezzi di ingresso e destinati esclusivamente all'attività teatrale ». Cfr. *I problemi del teatro drammatico all'esame del Comitato corporativo*, in PDI, 24 giugno 1941; *Varie*, in « Il dramma », 1° agosto 1941.

nel marzo si deliberò uno stanziamento complessivo di 24.500.000 lire ⁷⁴.

Inutile dire che la notizia della costruzione di un unico teatro di stato a Roma fu accolta in genere positivamente dall'ambiente teatrale, anche se in fondo risultava contraria ai voti di quasi tutti i progetti formulati sino ad allora — a cominciare da quelli di Pavolini — che avevano suggerito la creazione di strutture in varie città, per rispettare il tipo di sviluppo culturale policentrico caratteristico del paese. Ma era pur vero che la politica centralistica era stata una costante degli interventi del fascismo e che un'unica prestigiosa ribalta nella capitale rispondeva meglio anche agli scopi di immagine politica che il regime perseguiva. Senza contare che, considerata l'esperienza trascorsa, difficilmente sarebbe stato realizzato un teatro autonomo, almeno in tempi brevi; nel quartiere modello dell'E 42 non poteva mancare, invece, una sala teatrale a celebrazione delle tradizioni nazionali: ancora una volta, la spinta determinante per una realizzazione significativa, più che da una precisa coscienza della sua importanza culturale, proveniva da una circostanza esterna.

Non mancarono, tuttavia, posizioni critiche all'interno della stessa commissione ordinatrice: Silvio D'Amico, ad esempio, ritenne inadatto a spettacoli di prosa il teatro previsto a causa della sua grandiosità, e propose la creazione di un teatro di circa 1.200 posti, nonché il trasferimento nella zona dell'E 42 dell'intero complesso dell'Accademia drammatica — anche se, per intuibili motivi finanziari, il progetto non trovò risposta presso le autorità ⁷⁵.

Ciononostante, il grande teatro imperiale sollevò vivo interesse: non erano ancora stati avviati praticamente i lavori che già si discuteva dell'assetto futuro, e in particolare del problema del repertorio di prosa. Al riguardo, molti ritenevano che le caratteristiche stesse dell'istituzione imponessero una quasi esclusiva valorizzazione dei lavori italiani, eventualmente affiancati dalle migliori opere della tradizione classica, in una sorta di ideale continuità dei valori. Ma non mancarono proposte più articolate, come quella di Emilio Bodrero, che suggeriva di curare l'allestimento annualmente di otto opere « di carattere culturale puro » (Shakespeare, Goldoni, tragici greci e latini, classici italiani e stranieri fino al Settecento), otto di autore italiano dell'Ottocento e Novecento

⁷⁴ S. Santuccio, art. cit., p. 380.

⁷⁵ ACS, EUR, Servizi organizzazione mostre, f. 2/3, sedute della commissione ordinatrice per gli spettacoli classici e di prosa, 28 maggio e 3 giugno 1940.

e quattro di contemporanei stranieri. Oltre a ciò, si dovevano presentare ben quattordici novità assolute (di cui otto italiane), una rappresentazione della scuola di recitazione — che si supposeva annessa al teatro — e una del vincitore di un concorso annuale per giovani autori. Un valido e variato cartellone sarebbe stato così la migliore garanzia per la riuscita finanziaria dell'impresa, sostenuta peraltro generosamente dallo stato, anche in vista dello svolgimento di programmi popolari, come sabati fascisti e rappresentazioni scolastiche ⁷⁶.

Ma la discussione in merito non ebbe sviluppi: come è noto, i lavori avviati per l'Esposizione Universale furono sospesi nel 1942 dopo che solo alcuni edifici — fra i quali non vi era il teatro — erano stati ultimati. La secolare aspirazione del mondo artistico italiano a vedere realizzato un teatro pubblico in grado di attuare superiori programmi culturali senza preoccupazioni finanziarie svaniva definitivamente. Ed era emblematico che il piano per un teatro di stato, che avrebbe dato lustro e prestigio allo stesso governo, affondasse insieme al più colossale progetto ideato dal regime per celebrare di fronte all'Europa e al mondo i trionfi e le realizzazioni del fascismo.

Evoluzione delle scene nel conflitto.

Con il protrarsi della guerra anche gli osservatori più ottimisti, fiduciosi che il teatro potesse essere in parte risparmiato dai drammatici eventi circostanti, si convinsero della differente realtà. Già rispetto a pochi anni prima erano evidenti varie modificazioni, senza considerare l'accelerazione imposta dalla critica congiuntura a tendenze in atto da tempo.

Una delle differenze immediatamente percepibili era l'aumentata presenza del mondo tedesco sulle scene nazionali, conseguente a un uso sempre più politicizzato dello spettacolo. Anche il teatro doveva servire a rinsaldare sempre più i legami tra i due paesi — legami, come si diceva, che prima ancora di essere politici ed economici, erano ideali e culturali. Perciò, all'interno del generale disegno mirante a raggiungere un soddisfacente coordinamento nella propaganda e nella politica culturale, furono intensificati anche gli scambi teatrali: agli inizi del

⁷⁶ *Repertorio del Teatro di Stato*, in « Rivista italiana del dramma », 15 novembre 1938.

conflitto, ad esempio, mentre il Teatro Comunale di Firenze si recava a Berlino e a Monaco, seguito in breve dal Teatro dell'Opera di Roma, la Staatsoper di Monaco e quella di Berlino si esibivano con successo nella capitale italiana. Ancora, largo spazio ebbero in Italia le manifestazioni per il 150° anniversario per la morte di Mozart, mentre in Germania si celebrò con enfasi la ricorrenza per i 40 anni dalla scomparsa di Giuseppe Verdi ⁷⁷.

Naturalmente nei vari programmi di scambi culturali il posto d'onore era di solito — se non esclusivamente — riservato al teatro musicale, per ovvi motivi non solo di comprensione linguistica, ma anche di gradimento del pubblico. Del resto lo stesso Hitler aveva mostrato di gradirli particolarmente e di considerarli assai significativi — come segnalò Pavolini nel 1941 in un suo rapporto da Berlino: « il Führer si è molto intrattenuto su questi scambi, svolgendo la tesi che nella vera storia della civiltà la musica è un fatto del tutto italiano e tedesco » ⁷⁸.

Ma non mancavano attenzioni anche verso il settore drammatico: fu prevista l'organizzazione di una settimana del teatro di prosa nel 1941 e successivamente — nell'incontro avvenuto a Monaco tra Pavolini e Goebbels nel marzo 1942 — si decise una « segnalazione permanente tra i due Ministeri delle migliori commedie per la rappresentazione nei migliori teatri », nonché una più stretta intesa tra la Kraft durch Freude e l'OND, con l'esclusione di tutti gli agenti privati ⁷⁹.

Oltre a ciò, deve essere considerato l'effetto di tale rapporto privilegiato nel panorama generale delle rappresentazioni: nel 1941, ad esempio, si registrò una punta eccezionale di opere provenienti dall'area tedesca. Se l'anno precedente nel settore della prosa esse avevano venduto 85.927 biglietti, facendo incassare 1.086.089 lire (pari all'8,9 % degli introiti su opere estere — dati di molto inferiori a quelli

⁷⁷ Senato del Regno - Legislatura XXX, *Atti interni - Disegni di legge e relazioni*, relazione allo stato di previsione della spesa del MCP per l'esercizio finanziario 1° luglio 1941 - 30 giugno 1942, vol. V, p. 7.

⁷⁸ ACS, MCP, b. 88, f. 12, « Rapporti e contatti tra il MCP e il Ministero Propaganda del Reich - anni 1939-40-41 », appunto di Pavolini, Berlino 23 giugno 1941; rapporto sugli scambi musicali tra la Germania e l'Italia di A. Pavolini, s. d. (ma 1940: cfr. *ivi*, b. 118, f. 11, sf. 3, « Articoli dell'Ecc. Pavolini »); appunto dell'ambasciata tedesca, Roma 29 giugno 1940.

⁷⁹ *Ivi*, Riassunto degli argomenti trattati nell'incontro di Monaco tra i ministri Pavolini e Goebbels (16-17 marzo 1942).

ottenuti da Francia, Stati Uniti, Gran Bretagna e Ungheria), nel secondo anno di guerra le opere provenienti dal Reich furono 433, i biglietti venduti 186.772, gli incassi realizzati 2.608.153 (pari al 23,6 % guadagnato sui lavori esteri, ampiamente il migliore risultato fra tutti i paesi stranieri). Dati simili vennero fatti registrare anche nel campo dell'operetta (soprattutto grazie all'incorporazione dell'Austria) e, sia pure in misura inferiore, nella rivista e nella lirica⁸⁰.

Ugualmente in Germania — colpita dai medesimi problemi di repertorio lamentati in Italia — accanto alla riscoperta dei classici, furono frequentemente poste in scena opere italiane, soprattutto moderne. E spesso tali rappresentazioni furono utilizzate per scopi palesemente politici: l'allestimento di *Villafranca*, ad esempio, diede modo alla stampa tedesca di sottolineare la comunanza di destino dei due paesi fin dai tempi delle lotte per l'unificazione: Cavour fu paragonato a Bismarck nel suo sforzo per trasformare in nazione « un'espressione geografica », creando le premesse storiche di un'ineluttabile alleanza tra Mussolini e Hitler, destinata a plasmare un nuovo assetto europeo⁸¹.

Tra le più interessanti iniziative varate per avvicinare le due nazioni deve essere menzionata l'organizzazione nel giugno 1942 di una visita di critici drammatici italiani presso i principali teatri tedeschi, che diede origine a dettagliate cronache giornalistiche. Il confronto tra l'Italia e la Germania si risolse però a tutto vantaggio di quest'ultima, che poteva vantare ben 356 grandi teatri stabili (di cui 260 pubblici) — senza contare quelli all'aperto ed estivi — in grado di assicurare 350.000 posti giornalieri. Programmi e assunzioni erano stabiliti da un soprintendente, se il teatro era statale, o da un direttore — tutto sotto il controllo della potente Camera del Teatro, che organizzava complessivamente 42.000 artisti. Ma quello che colpì maggiormente gli inviati, al di là dell'imponente struttura — del resto solo in parte opera del governo nazista — fu la grande partecipazione del pubblico tedesco: per la sola prosa, fatte le dovute proporzioni numeriche, si poteva calcolare un'affluenza quasi cinque volte superiore a quella ita-

⁸⁰ Cfr. SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, soprattutto anni 1940 (p. 41) e 1941 (p. 35). Ovviamente le direttive intese a favorire le produzioni tedesche venivano seguite più rigidamente nel caso di manifestazioni con il supporto del MCP; cfr. ad esempio M. Labroca, *Maggio musicale fiorentino di guerra*, in « Scenario », aprile 1941.

⁸¹ Pavolini accolto da Goebbels al suo arrivo a Berlino, in PDI, 10 maggio 1940; cfr. anche *Varie*, in « Il dramma », 1° agosto 1941.

liana. E ciò doveva essere attribuito in larga misura oltre che al tradizionale amore per il teatro e la musica, anche all'efficienza della capillare organizzazione e alla cura tecnica e artistica posta in ogni spettacolo⁸².

Oltre ciò, va ricordato come venissero pubblicati regolarmente articoli che illustravano gli sviluppi della drammaturgia, la storia, le tradizioni sceniche e i vari aspetti del mondo teatrale tedesco — nonché dei paesi amici⁸³.

In buona parte imputabile al più stretto rapporto con la Germania fu anche un ulteriore irrigidimento nei riguardi della questione ebraica. Se fino al conflitto l'esclusione di ebrei dall'attività dello spettacolo fu dovuta a misure di polizia, nel 1942 si ritenne opportuno precisare tali norme con un apposito provvedimento di legge, integrativo della legislazione razzista. Nella relazione che accompagnava il disegno di legge si riaffermò l'alto valore educativo e propagandistico di strumenti quali il teatro, il cinematografo e la radio, per concludere:

Per le considerazioni innanzi accennate sono stati compresi nel divieto anche gli ebrei discriminati in quanto questi, seppur tollerati nell'esercizio di alcune attività non possiedono quei requisiti di sicura fede nazionale necessari a coloro che partecipano in maniera più o meno intensa alla educazione e formazione delle coscienze, sia attraverso le manifestazioni del pensiero, sia attraverso la diffusione di esso⁸⁴.

Non mancarono neppure i tentativi di strumentalizzare opere teatrali in senso antisemita, anche se con esiti artistici del tutto negativi — come avvenne per la rappresentazione allestita da Bragaglia di Pic-

⁸² F. M. Pranzo, *Viaggio sentimentale tra le quinte del teatro tedesco*, in PDI, 17 e 29 giugno, 1° agosto 1942; G. Michelotti, *Il Teatro in Germania*, in « Il dramma », 1° agosto 1942.

⁸³ Cfr. ad esempio G. Fazio, *Correnti e figure del teatro tedesco d'oggi*, in « Scenario », ottobre 1940; S. Melchinger, *Verso un nuovo volto del teatro in Germania*, ivi, aprile 1941. Non mancarono altre numerose iniziative come rappresentazioni e concerti italo-tedeschi, *tournées* all'estero (ad esempio per i lavoratori italiani nelle industrie del Reich — cfr. *Compagnia d'arte varia dell'O.N.D. per i lavoratori italiani in Germania*, in PDI, 17 agosto 1941), nonché scambi tra Hitlerjugend e GIL. Col tempo apparvero riferimenti sempre più frequenti anche a paesi come la Romania, l'Ungheria e il Giappone (ad esempio in PDI, 12 novembre 1940; 21 ottobre, 7 novembre 1941; 23 maggio 1942).

⁸⁴ ACS, PCM, Provvedimenti legislativi, 1942-43, Cultura Popolare, n. 2, relazione al disegno di legge per la esclusione degli ebrei dal campo dello spettacolo (legge 19 aprile 1942, n. 517).

cole volpi di Lillian Hellman, che avrebbe dovuto ammonire sull'abisso spirituale e morale che separa gli ebrei dagli ariani⁸⁵.

Un'altra conseguenza del conflitto fu la modificazione della politica teatrale in materia di spettacoli di massa. Durante il periodo di pace le manifestazioni organizzate dal regime — dai Carri di Tespi agli spettacoli all'aperto — erano stati improntati all'idea di una vasta integrazione nazionale, realizzabile in tempi lunghi. Con la guerra diveniva necessario accantonare i progetti a lungo termine e concentrarsi su obiettivi immediati, come la divulgazione di tesi propagandistiche, la diffamazione del nemico, il sostegno morale e psicologico alla popolazione e ai combattenti. Per questi ultimi, già in occasione della prima guerra mondiale era stato organizzato da Marco Praga e Renato Simoni un « Teatro del soldato », che nel 1917 aveva rappresentato 40 differenti lavori in 149 serate, alle quali si calcola assistettero oltre 600.000 militari⁸⁶. Considerata la vitale funzione di propaganda, e anche di svago, svolta da simili spettacoli, si stabilì di riprendere la formula già sperimentata, cosicché già nel 1940 il Minculpop, d'intesa con il ministero della Guerra, affidò all'OND l'organizzazione di spettacoli specifici per le truppe. In tal modo nello stesso anno, partendo da Racconigi, varie compagnie svolsero un intenso programma di recite, girando per i teatri, o più frequentemente avvalendosi delle mobili attrezzature dei Carri di Tespi.

La stampa sottolineò con enfasi come questo rientrasse nel nuovo « stile italiano », per cui il mondo della cultura e dell'arte partecipava consapevolmente allo sforzo bellico, portando proprio sul campo di battaglia la testimonianza di una superiore civiltà⁸⁷. Il successo dell'iniziativa fu subito evidente, anche perché le autorità diedero prova di realismo nella scelta delle compagnie, privilegiando il genere comico e

⁸⁵ L. Zurlo, op. cit., pp. 295 ss.; cfr. anche la relativa cronaca teatrale in PDI, 30 aprile 1942. Da notare anche la cura nell'indicare la razza di appartenenza nelle informazioni di polizia: ad esempio ACS, SPD, CO (1922-43), f. 515.989, « Adami Giuseppe ».

⁸⁶ P. Campa, *Il teatro del soldato nel 1917*, in « Scenario », agosto 1940. Venne anche fondato un periodico teatrale per i militari, « La tradotta », diretto da Renato Simoni: cfr. R. Simoni, op. cit., vol. I, pp. 313 ss.

⁸⁷ A. Pasetti, *Il Principe stava fra i soldati sulle panche del piccolo teatro*, in PDI, 26 aprile 1940; *Il teatro del soldato*, in « Scenario », maggio 1940; F. Misasi, *Il teatro per i soldati*, ivi, agosto 1940; Id., *Teatro in zona di guerra*, ivi, agosto 1941.

di grande successo: nel 1940, ad esempio, furono scritturate varie formazioni dialettali (Checco Durante, De Filippo, Govi, Cesco Baseggio, Anselmi e Abbruzzo), nonché di arte varia (fra cui Latilla, Franco, Testa, Amendola, Parravicini). Già alla fine dell'agosto 1940 erano stati rappresentati per le forze armate 2.578 spettacoli dai Carri di Tespi e dai dopolavoro provinciali, ai quali avevano assistito 2.132.765 militari⁸⁸.

Un rapporto del ministero della Cultura Popolare sulla propaganda di guerra fornisce ulteriori ragguagli sugli esiti di tale imponente sforzo organizzativo: nel 1941 complessivamente furono allestiti ben 14.418 spettacoli lirici, di prosa e rivista, per più di 9.000.000 di soldati. Un ruolo importante per il raggiungimento di tali risultati — assolutamente senza precedenti in Italia — era stato svolto dai Carri di Tespi sui vari fronti in Grecia, Dalmazia, Slovenia, Croazia, Montenegro e Albania. A Venezia era stata creata persino una Barca di Tespi — dando corpo a un antico progetto — consistente in un'imbarcazione attrezzata a palcoscenico e trainata da un rimorchiatore, che veniva ancorata accanto a uno spiazzo libero dove poter disporre le sedie per gli spettatori⁸⁹. Inoltre erano stati organizzati in varie città i « Villaggi del soldato », per l'assistenza e lo svago dei militari, dove spettacoli teatrali e di arte varia erano fra le attrazioni principali⁹⁰.

E tutto ciò, senza considerare la notevole affluenza di militari alle usuali rappresentazioni cittadine, per via di particolari facilitazioni e posti riservati.

Per inciso, non mancarono del tutto iniziative anche nel settore della propaganda interna, come l'allestimento di una compagnia professionale itinerante che inscenava spettacoli per le mondine nei centri di coltivazione del riso; oppure come il teatrino mobile per il popolo di

⁸⁸ *Gli spettacoli per i soldati*, in PDI, 5 agosto 1940; *L'organizzazione affidata all'Opera Naz. Dopolavoro*, ivi, 11 settembre 1940. Dati sui costi e sulle entrate derivanti dalla gestione dei Carri di Tespi — dai quali risulta un saldo decisamente negativo — sono in: Senato del Regno - Legislatura XXX, *Atti interni - Disegni di legge e relazioni*, Roma 1942, vol. V, pp. 39 ss. (OND - Stato di previsione per l'esercizio finanziario 1941-42).

⁸⁹ ACS, MCP, b. 17, f. 241, « Propaganda di guerra », appunto s. d. (ma 1942); *La "Barca di Tespi" a Venezia per spettacoli di varietà alle truppe*, in PDI, 28 agosto 1942. Cfr. anche le cronache teatrali in PDI in data 13 aprile, 4, 10 agosto, 10 settembre 1940; 20 luglio, 10 settembre, 4 ottobre 1941; 7 settembre 1942.

⁹⁰ F. Pertile, *Tra i soldati nel "loro" villaggio*, ivi, 7 settembre 1941; ACS, MCP, b. 17, f. 241, « Propaganda di guerra », appunto cit.

Checco Durante che rappresentava atti unici appositamente scritti da Gherardi, Giannini, Galdieri e Veneziani nei quartieri periferici di Roma e in località di provincia presso officine e campi di lavoro⁹¹.

Passando ora ad analizzare i dati relativi all'attività teatrale nel suo complesso, è ovvio sottolineare innanzitutto la negativa situazione economica indotta dalla guerra, caratterizzata da crescente inflazione, carovita, compressione dei salari reali e quindi generale abbassamento del livello medio dei consumi. Ciò avrebbe dovuto causare un restringimento verso l'alto della base sociale degli spettatori e quindi una progressiva caduta dei biglietti venduti e degli spettacoli allestiti. In realtà non fu così: le statistiche mostrano come il teatro, dopo un'iniziale discesa coincidente con lo scoppio della guerra, abbia dato segnali di sostanziale tenuta e, anzi, di progressiva ripresa. Se si considerano poi i dati relativi al solo teatro primario — con esclusione quindi di tutte le attività dilettantistiche e secondarie, più colpite per ovvi motivi logistici — si nota persino un notevole incremento delle rappresentazioni (da 7.572 del 1940 a 8.467 del 1942) e dei biglietti venduti (4.446.411 nel 1940, 5.507.802 nel 1942), tornati quasi a livelli ante-guerra⁹².

La spiegazione di tale andamento va ricercata in un fenomeno già verificatosi nel corso della prima guerra mondiale e puntualmente ripetutosi nella seconda. E cioè la corsa allo spettacolo come divertimento, nel tentativo di allentare la tensione della drammatica congiuntura — non a caso, paralleli, notevoli incrementi si verificano in tutti i settori dell'intrattenimento, dal cinematografo agli eventi sportivi⁹³. È significativo il ricordo di Mario Labroca riguardo all'attività lirica durante la guerra:

Il teatro visse in un clima che ne rivoluzionava la natura; divenne in quegli anni l'unica cosa reale nell'assurdo di una vita uscita dalla solidità delle cose pre-

⁹¹ Ivi.

⁹² Per i dati generali sul teatro cfr. Tabella III; per i dati sul teatro primario cfr. Tabella XII. Cfr. altri dati in *Le compagnie di prosa nell'anno teatrale XVIII - 1939-1940*, in « Il dramma », 15 febbraio 1940; *Commedie nuove*, ivi, 1° marzo 1940; *Cifre*, ivi, 1° novembre 1942.

⁹³ SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1940, 1941, 1942; *Significativo aumento degli introiti degli spettacoli teatrali, cinematografici e sportivi*, in PDI, 3 novembre 1941; G. Gherardi, *Contatto!*, art. cit.

viste per cadere nella macabra estrosità teatrale della guerra. Fu proprio per reagire alla mobilità dell'incertezza che ci attaccammo piú che mai alla realtà del teatro; esso diventò la sola ragione di essere: l'amarezza, lo scontento, i disagi e i timori li lasciavamo alla porta del palcoscenico e, una volta entrati lí dentro, eravamo assai vicini ai personaggi del Decamerone. Anche noi eravamo fuggiti da una pestilenza, quella della guerra e ingannavamo il tempo raccontandoci, invece che novelle, opere liriche⁹⁴.

Per tali motivi non sorprende osservare come a una sostanziale stabilità dei vari generi teatrali nel triennio 1940-42 — con la sola eccezione del teatro dialettale, che registra una caduta verticale — faccia riscontro la strepitosa ascesa del teatro di rivista e varietà (cfr. Tabella III). E anche nel 1943 — per il quale sono disponibili dati piú frammentari — sono questi gli spettacoli che risultano incontrare il massimo gradimento: a Milano nel maggio 1943, secondo il rapporto dell'addetto stampa al ministero della Cultura Popolare, la rivista di Galdieri *Orlando Curioso* presentata dalla compagnia Totò incassò la cifra record di 765.234 lire in 32 recite, seguita a distanza da *Un giorno ancora* di Vatzari, compagnia Merlini (279.973 lire in 15 recite), dalla rivista di Nelli e Mangini *Sognamo insieme* con Wanda Osiris (141.630 lire in 8 recite), da *Santa Giovanna* di G. B. Shaw (139.408 lire in 8 recite) e da un'altra rivista, *Due colpi di pistola* di Bellini (101.259 lire in 6 recite). Pure nei mesi successivi i migliori incassi furono registrati dagli spettacoli presentati dall'orchestra di Barzizza o di Angelini (quest'ultima fino a 60.000 lire per recita) e da riviste come *Noi ricchi* della compagnia Taranto, piú che da opere di prosa⁹⁵.

Oltre all'elemento dell'evasione, riviste e varietà incontrarono simili successi anche per altri motivi: interpreti di particolare valore, la tendenza manifestata da molti anni dal pubblico verso rappresentazioni piú spettacolari e brillanti, la parallela scarsità di valide opere di prosa. A tale proposito, significativa è la seguente nota del censore Zurlo in merito alla situazione del gennaio 1943:

⁹⁴ M. Labroca, *L'usignolo di Boboli (Cinquant'anni di vita musicale)*, Venezia 1959, pp. 230 s.

⁹⁵ ACS, MCP, b. 29, f. 426, sf. « Teatro », prefetto di Milano al MCP, 9 giugno 1943 (elenco completo di 17 opere); rapporti sugli incassi teatrali dal 26 maggio al 21 luglio 1943. Da notare come questi ultimi venissero quasi regolarmente vistati da Mussolini (almeno fino agli inizi di luglio).

Lavori autorizzati	
— commedie tragedie drammi etc.	61
— riviste, commedie musicali etc.	33
— libretti lirici	1
— per la radiodiffusione	20
Lavori respinti	9
id. in istruttoria	35
	158

Lavori da esaminare n. 28.

L'unica nuova commedia straniera autorizzata nel mese è stata *Oro* di O'Neill. Tra le commedie italiane si nota soltanto l'*Arca di Noè* di Sergio Pugliese. Il resto è silenzio ⁹⁶.

Inoltre, un altro elemento alla base di tanto interesse può essere individuato nel fatto che, accanto al lato evasivo e divertente, tali spettacoli riuscivano in parte, grazie alla loro angolazione comica, a sdrammatizzare certi aspetti della realtà — totalmente ignorati da altri generi. Solo nelle riviste si poteva ironizzare, ad esempio, sulle limitazioni imposte dalla guerra e sui provvedimenti di carattere annonario — non senza destare preoccupazioni e proteste da parte di molte autorità, a cominciare dal vibrato reclamo del segretario del PNF, Aldo Vidussoni, per lo spettacolo di Nino Taranto dall'allusivo titolo *Tutto da rifare* ⁹⁷.

Esemplare in tal senso risulta la vicenda, di poco posteriore, della rivista di Michele Galdieri *È bello qualche volta andare a piedi*, rappresentata nel 1943 con grande successo. Nonostante i tagli apportati al copione il lavoro sollevò molte critiche, che si concretarono in note ufficiali dirette a Zurlo, auspicanti un atteggiamento più fermo:

Sarà opportuno d'ora innanzi ci si attenga ad un criterio di valutazione unico e ben preciso nell'esaminarne i copioni: o saranno dette « Riviste » del tutto patriottiche e di propaganda, e le passeremo senz'altro, o non lo saranno, anche per singoli spunti, e le bocceremo decisamente ⁹⁸.

⁹⁶ Ivi, censura teatrale, statistica del gennaio 1943.

⁹⁷ Ivi, b. 79, f. 1, « Segretario del Partito », segnalazione riservata di A. Vidussoni a Pavolini, 10 gennaio 1942.

⁹⁸ Ivi, b. 7, f. 66, « Galdieri Michele », lettera di Ricci a Zurlo; cfr. anche il rapporto della censura e la lettera di Galdieri a Pavolini (dove l'autore si difende affermando che non si può impedire ai comici di improvvisare), Roma 12 novembre 1943.

Assai interessante per valutare la posizione dei fascisti piú intransigenti è il seguente rapporto sulla citata rivista, dove vengono evidenziati i passi piú discutibili e, soprattutto, la filosofia sottostante all'opera — ritenuta particolarmente negativa, se non antifascista *tout court*:

Non possono non essere rilevate delle stonature, o, se si vuole, delle esagerazioni, circa le difficoltà materiali dell'ora presente; esagerazioni che sembra provochino il divertimento piú gustoso del pubblico a giudicare dagli applausi. Pubblico evidentemente piccolo-borghese quello che tanto si bea degli urli e della esagerazione comica dell'attore il quale fa della inutile chiamata del tassí, perché lo 07 è sempre occupato, della insufficienza del gas, della mancanza di benzina, e della impossibilità di ascoltare le emissioni straniere, e qui si vuole dire nemiche, tutto un crescendo di ironia (...).

Si detta un telegramma indirizzato alla « Fedespettacolo - Roma », e si dice « Masnadieri » subito dopo, e niente piú. Il telegramma, che doveva chiedere il nome di un'artista, si esaurisce invece in questa parola, che è il titolo di un film, ma che può essere anche l'apprezzamento dei dirigenti la Federazione, la quale — se non erriamo — rientra nell'ordinamento sindacale del Regime.

Insomma, sono un po' troppo e troppo disinvoltamente, sotto il benedetto pretesto dell'arte, confusi e aggrovigliati il sacro e il profano, e, quel che piú conta, non sono tanto le singole battute, i piccoli episodii del comico spettacolo, quelli che possono provocare un ortodosso integrale, come tutti dovrebbero essere, sibbene il complesso di tutta la Rivista, quell'atmosfera di mollezza in cui si svolge, quello scetticismo diffuso che ne è l'essenza stessa, quella tendenza tenacemente sostenuta al viver sopportando, e al tirare avanti piú o meno allegramente ⁹⁹.

In casi simili Zurlo manifestò una maggiore tolleranza e larghezza di vedute, tanto che raramente si arrivò all'utilizzo di drastici provvedimenti. D'altro lato, la rivista si prestava piú facilmente di altri settori a intenti parodistici a sfondo apertamente politico, anche in senso filofascista. Negli anni del conflitto numerosi furono i lavori improntati alla satira — spontanea o favorita dal regime — dei paesi nemici, e soprattutto numerose furono le battute (spesso triviali) e le macchiette ispirate ai *leaders* di tali nazioni ¹⁰⁰. In un certo senso nella

⁹⁹ Ivi, Rivista di Galdieri al Valle, nota s. d. (ma 1943).

¹⁰⁰ Uno studio specifico sulla rivista nel periodo della guerra, ricco di esempi, è in P. Cavallo - P. Iaccio, *Vincere! vincere! vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Roma 1981, pp. 81 ss.; cfr. inoltre M. Quargnolo, op. cit., *passim*. Piú in generale, sui temi toccati dal teatro di prosa, soprattutto di propaganda, cfr. P. Cavallo, *La seconda guerra mondiale nel teatro fascista di propaganda*, in « Storia contemporanea », dicembre 1987, pp. 1405 ss.

rivista si riuscì a realizzare una sorta di teatro propagandistico, ma a un livello artistico assai scadente e con scarsa presa sul pubblico, tendente piú che altro a rafforzare gli stereotipi sulle nazionalità nemiche diffusi dalla propaganda ufficiale.

Ma accanto a talune notazioni positive, nel mondo teatrale andò rapidamente dilagando un senso di malcontento, imputabile in parte alla peggiorata congiuntura generale del paese, in parte a motivi interni. Soprattutto nel teatro di prosa — sempre sensibile ai mutamenti in corso e oltretutto piú provato di altri generi dalla guerra — si evidenziarono aperti segni di insofferenza. Cadute in breve le speranze in una grande rinascita teatrale sull'onda del patriottismo, emersero sempre piú frequentemente posizioni scettiche e negative.

Commentando ad esempio il prepotente ritorno al successo di Pirandello e Shaw, Achille Fiocco finiva per instaurare un parallelo, non molto lusinghiero per il regime, fra le due guerre:

L'opera pirandelliana è il prodotto di un'epoca di smarrimento, di confusione di valori e di sentimenti, come se ne producono durante e, piú, dopo le guerre. Niente di piú logico, di piú dimostrabile di un ritorno pirandelliano nel clima bellico ¹⁰¹.

E anche se l'articolo terminava, ovviamente, confutando l'affermazione fatta, l'evidenza dell'enunciato si imponeva di per se stessa. Allo stesso modo, le entusiastiche acclamazioni alla limitazione del repertorio straniero sparirono dalle colonne dei giornali per lasciare spazio a piú realistici rilievi sull'esaurimento delle possibili riesumazioni e sui pericoli di un isolamento culturale. Si arrivò persino ad affermare su « Primato » che « gli Stati totalitari devono tener conto, in un modo o nell'altro delle conquistate libertà di religione, di pensiero (almeno sul terreno scientifico) ecc. » ¹⁰².

Si moltiplicarono cosí gli appelli a una maggiore apertura nei confronti del teatro straniero, di cui si fece interprete in particolare Anton Giulio Bragaglia. Questi, nella sua veste di consigliere nazionale e commissario ministeriale dei registi e degli scenotecnici portò risolutamente il problema di fronte alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni e, dopo aver fatto presente come oramai gli autori italiani godessero di una posizione di assoluto rispetto, dichiarò:

¹⁰¹ A. Fiocco, *L'ora di Pirandello*, in « Il dramma », 15 agosto 1942.

¹⁰² A. Airoidi, *Oltre una polemica*, in « Primato », 15 maggio 1943.

Noi sappiamo di fare i portavoce anche degli attori, coi quali viviamo ogni giorno. Vorremmo per questo che l'Ente Scambi Teatrali si facesse benemerito anche della importazione di opere d'arte straniere che, per qualità poetica e tecnica, ci informassero della rivoluzione della scena fuori d'Italia per evitare di trovarci ad inventar forme ed espressioni già praticate altrove e da noi ignorate. (...)

Meno cose leggere francesi e ungheresi e piú opere d'arte anche francesi ed ungheresi, come d'ogni altro Paese che abbia prodotto belle cose moderne, degne di essere conosciute da un Paese che anche in guerra non si mette sotto campana di vetro, ma sa conservare larghe vedute e spirito aperto, specialmente nel Teatro, che è il primo ponte tra la cultura e la massa ¹⁰³.

Le ragioni dell'arte venivano cosí anteposte a quelle del nazionalismo, ed è significativo che tali affermazioni provenissero da una delle personalità che piú di ogni altra aveva sostenuto, nella pratica del suo teatro, la tesi dell'italianizzazione del repertorio — a riprova della gravità della situazione. La polemica sul repertorio prendeva, dunque, una piega diversa rispetto agli inizi del conflitto, lasciando intravedere giudizi sempre piú negativi sull'andamento del teatro in generale. Molti si domandavano quale sarebbe stato il suo ruolo dopo la guerra « nel quadro del nuovo assetto dato all'Europa dalle Potenze dell'Asse » ¹⁰⁴. E se veniva sottolineato l'inevitabile rinnovamento materiale e spirituale, si riteneva frequentemente che ben poco si sarebbe salvato del teatro contemporaneo — esprimendo indirettamente un chiaro giudizio sull'operato del regime.

Le autorità, da parte loro, tentarono di reagire al crescente malcontento diffuso tra gli artisti con varie provvidenze. Già alla fine del 1940 era stata allargata la competenza della direzione generale del teatro anche al campo della musica, per creare minori intralci burocratici e garantire una piú ordinata programmazione del settore — oltre che per motivi amministrativi ¹⁰⁵. L'anno successivo fu attuata una disposizione molto attesa dalla categoria degli autori e scrittori, la legge 22 aprile 1941, n. 633 sulla protezione del diritto d'autore. Se una revisione delle norme in materia si era resa urgente a causa dello svi-

¹⁰³ *Aggiornamento della cultura teatrale*, in « Il dramma », 1° maggio 1943; A. G. Bragaglia, *Programmi della prosa*, ivi, 1° marzo - 15 marzo 1943; cfr. anche G. Guerrieri, *Repertorio italiano e straniero*, ivi, 15 maggio 1943.

¹⁰⁴ *Il teatro e la Nuova Europa*, in « Scenario », dicembre 1941; cfr. inoltre il referendum indetto sul tema *Cosa resterà del teatro dopo la guerra e come dovrà essere*, in « Il dramma », 1° dicembre 1940.

¹⁰⁵ *Direzione generale per il teatro e per la musica*, in PDI, 25 dicembre 1940.

luppo dei mezzi di registrazione e riproduzione delle opere protette — ovviamente non previsto dalla precedente normativa del 1925 — la nuova legge mirava a fornire una sistemazione organica e completa della questione. Gli autori furono in molti casi meglio tutelati e si trattò in maniera specifica dei diritti spettanti agli artisti esecutori per l'interpretazione — regolamentando così, oltre il tipico contratto di edizione, anche quelli di rappresentazione e di esecuzione. In particolare il contratto di rappresentazione tra l'autore e un concessionario per rappresentare pubblicamente una qualsiasi opera teatrale, accanto alle disposizioni generali, stabiliva che la cessione non fosse né esclusiva né trasferibile. Gli obblighi dell'autore erano la consegna del testo e la garanzia del pacifico godimento dei diritti per la durata del contratto; più precisi gli obblighi del concessionario, fra i quali: divieto di variazioni del testo non consentite dall'autore, annuncio al pubblico nelle forme d'uso, vigilanza dell'autore, divieto di mutare gli interpreti se concordati preventivamente, salvo autorizzazione. Più breve e generico risultò invece il contratto di esecuzione, che stabilì l'applicabilità delle norme predette, tenendo conto della peculiarità dell'oggetto del contratto stesso e quindi lasciando un margine più ampio alla prassi.

Da notare che la legge stabilì, su proposta di Bragaglia, una particolare protezione per i bozzetti teatrali che non potevano essere considerati opere d'ingegno — ad esempio quelli generici usati in vari teatri — garantendo ai bozzettisti un diritto per la durata di cinque anni. Al contrario, non furono recepite e inserite nella disposizione norme apposite riguardanti le figure dell'impresario, del capocomico e del regista, o perché ritenute ancora non ben definite (come nel caso del regista teatrale) o perché ampiamente e precisamente connotate dalla consuetudine. Per il resto il testo di legge riprendeva nei suoi fondamenti le norme già in vigore, a cominciare dalla durata del diritto d'autore nel termine di 50 anni e alla caduta dell'opera in pubblico dominio dopo tale data. Ferme restavano pure le attribuzioni della SIAE per la riscossione dei tributi relativi all'esercizio del diritto d'autore; l'ente sarebbe stato però riformato — con R. D. 24 agosto 1942, n. 1799 — assumendo la denominazione di Ente italiano per i diritti d'autore (EIDA)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Cfr. anche leggi 6 febbraio 1942, n. 95 e 26 marzo 1942, n. 308 e D.M. 23 febbraio 1944, n. 122 sull'EIDA e le sue attribuzioni; R.D. 18 maggio 1942, n. 1369, con il regolamento per l'esecuzione della legge sulla protezione del diritto

Pure accolta molto positivamente fu la legge 11 luglio 1941, n. 735, che concedeva particolari agevolazioni per l'esercizio teatrale, considerate le particolari condizioni verificatesi e le conseguenti maggiori necessità. Il ministero delle Finanze fu autorizzato ad assegnare appositi fondi a quello della Cultura Popolare, purché in misura non superiore al 50 % dei diritti erariali introitati su spettacoli di prosa e lirica, e comunque con un tetto massimo di tre milioni per ogni esercizio finanziario. Inoltre fu disposto che l'energia elettrica utilizzata per gli spettacoli teatrali fosse assimilata a quella industriale — con i relativi vantaggi. In tal modo fu possibile provvedere all'assegnazione di cospicue sovvenzioni anche nei difficili anni della guerra; ad esempio, nel periodo dall'ottobre 1942 al maggio 1943, ai principali Enti lirici furono concesse somme notevoli: 5.520.000 lire al Teatro alla Scala, 2.300.000 lire al Teatro Reale dell'Opera di Roma, 1.500.000 lire al Teatro La Fenice di Venezia ¹⁰⁷.

Nel 1942, poi, si adottò una misura intesa a rivitalizzare le organizzazioni sindacali e a rispondere a una richiesta degli artisti risalente alla metà degli anni '20: l'inquadramento nella Confederazione dei professionisti e degli artisti. Con decreto ministeriale 5 febbraio 1942 furono immesse nella suddetta Confederazione le seguenti categorie: 1) artisti lirici primari, maestri sostituti, maestri del coro, maestri ramentatori, maestri coreografi; 2) artisti drammatici primari della prosa e del cinema; 3) artisti primari di operette, riviste, varietà e danze; 4) aiuto registi e montatori di film. In pratica il trasferimento non riguardava tutti gli artisti del teatro, ma solo quelli che concorrevano con un apporto di evidente valore artistico alla creazione dello spettacolo. Gli attori secondari, i tecnici e gli altri prestatori d'opera venivano ritenuti meri esecutori e pertanto restavano inquadrati nelle file della Confederazione dell'industria ¹⁰⁸.

Il provvedimento fu salutato positivamente dagli interessati, anche se era evidente a tutti la sua portata limitata, avendo perso le organizzazioni sindacali il peso politico e il potere decisionale vantati ne-

d'autore; *La situazione dell'Ente italiano per i diritti d'autore*, in « Corriere della Sera », 31 agosto 1943.

¹⁰⁷ ACS, MCP, b. 29, f. 426, sf. « Teatro », appunto in data 13 maggio 1943.

¹⁰⁸ *Il nuovo inquadramento sindacale degli artisti dello spettacolo*, in PDI, 8 febbraio 1942. Ovviamente le nuove categorie attribuite alla Confederazione professionisti e artisti si andavano ad aggiungere a quelle già indicate nel D.M. 14 gennaio 1936 (direttori d'orchestra, scenografi, registi, ecc.).

gli anni '20. Ma persino tale riconoscimento di principio finì per avere ripercussioni negative. Assai problematica risultava, infatti, l'assegnazione di un artista all'una o all'altra categoria, sia perché difficile risultava una valutazione oggettiva delle prestazioni professionali, sia perché gli attori potevano variare da ruoli primari a secondari a seconda delle compagnie e delle stagioni (e ciò veniva accentuato dalla crescente commistione dei generi, con passaggio di attori di prosa al varietà o al cinematografo in mansioni differenti da quelle originali). Se a ciò si aggiunge l'aspirazione della totalità degli artisti a essere inquadrati nella Confederazione dei professionisti e artisti — con conseguente svalutazione dei sindacati teatrali aderenti all'industria — si può comprendere come in breve tempo si arrivasse a una situazione di generale confusione e instabilità. Così già alla fine del 1942 vennero avanzate proposte, se non proprio per creare un'autonoma Federazione fascista dei lavoratori dello spettacolo — su modello di quelle dell'artigianato e dei coltivatori diretti — almeno per ritornare al precedente inquadramento unitario nell'industria (dove, tra l'altro, erano rimaste le corrispondenti associazioni degli industriali dello spettacolo), onde permettere un minimo di regolare funzionamento al sindacato ¹⁰⁹.

Non era certo in un simile clima di incertezze e di insoddisfazioni che il regime aveva sperato di celebrare il Ventennale della sua presa di potere. In campo teatrale molto era stato fatto, certo molto più di quanto si potesse immaginare fino a pochi anni prima. Si era agito nel campo economico e sindacale, si era creata una multiforme struttura per gli spettacoli popolari, si erano realizzati complessi apparati burocratici per la disciplina dell'intera attività dello spettacolo, culminando con un diretto intervento dello stato — tramite l'ETI — nella produzione e gestione teatrale. Né era stato trascurato il settore artistico e formativo per i giovani o quello delle iniziative culturali ed editoriali. E gli effetti di tale complessa attività erano forse ancora solo in parte

¹⁰⁹ ACS, Carte di Marzio, II Versamento, b. 13, relazione sull'inquadramento sindacale degli artisti e dei lavoratori dello spettacolo; telegramma di A. Serena a Di Marzio, n. 1/3347 in data 11 settembre 1941; ivi, MCP, b. 127, f. 4, « Di Marzio Cornelio », Di Marzio a Pavolini, 1° giugno 1942; ivi, SPD, CO (1922-43), f. 546.205, « Sindacato Artisti dello Spettacolo », promemoria trasmesso da F. A. Liverani a N. De Cesare, Roma 23 novembre 1942. In merito al ruolo dei sindacati degli artisti, cfr. la polemica rivendicazione di Cornelio Di Marzio, affinché non fossero loro sottratti da apparati burocratici spazio vitale e peculiari funzioni — nonché la risposta di Bottai, in G. Bottai, *Gli artisti nello Stato*, in « Primato », 1° ottobre 1941.

visibili e operanti, come, appunto in occasione del Ventennale, ricordò Silvio D'Amico: « Sarebbe puerile chiedere oggi la somma esatta dei risultati di questa inconsueta sollecitudine dello Stato verso il Teatro nazionale. Sono bilanci che non si fanno in pochi anni: investimenti che possono dar frutti soltanto a lunga scadenza »¹¹⁰.

Ma a ben vedere era forse mancato ciò a cui il regime aveva maggiormente ambito: un grande artista, uno scrittore che esaltasse nelle sue opere la grandezza della rinascita dell'Italia fascista, affidando tale messaggio ai posteri. Ormai, non restava che formulare un vago augurio per il futuro:

Questi venti anni sono stati dunque venti anni di feconda operosità e di vittoriose conquiste anche nel teatro. Le grandi difficoltà che il Regime ha dovuto affrontare e superare in ogni campo per riportare la scena italiana ad una salda struttura e ad una ferma disciplina, sono garanzia per il futuro: i poeti possono ormai venire. Il Teatro è pronto per accogliere la loro parola di fede e di bellezza¹¹¹.

Il 6 febbraio 1943 Mussolini, nell'estremo tentativo di rinsaldare la compagine governativa, allontanò vari ministri, fra i quali Pavolini, sostituito con Gaetano Polverelli.

Polverelli non poteva certo vantare la preparazione e la competenza del suo predecessore; tuttavia, egli aveva vari pregi agli occhi del « duce »: in primo luogo era un fascista della prima ora, addirittura fondatore del fascio di Roma. Secondariamente aveva maturato una lunga esperienza nel campo del giornalismo, lavorando per vari anni al « Popolo d'Italia » e divenendo nel 1931 direttore dell'Ufficio stampa del capo del governo. Infine, faceva parte della schiera dei fascisti intransigenti, assolutamente non disposti a recedere su alcun punto, e di ciò aveva fornito numerose dimostrazioni in passato. E proprio quest'ultimo punto, probabilmente, giocò a suo favore, in quanto si ritenne necessario affidare un ministero chiave come la Cultura Popolare a una persona di provata fede e inflessibile condotta.

Per quanto il nuovo ministro non fosse particolarmente versato nelle questioni teatrali, anch'egli non rinunciò a elaborare un proprio programma, enunciato in un discorso al Senato sul bilancio della Cul-

¹¹⁰ S. D'Amico, *Vent'anni di teatro drammatico*, in « Rivista italiana del teatro », 15 novembre 1942 (ripreso dal « Giornale d'Italia », 23 ottobre 1942).

¹¹¹ E. Contini, *Teatro dell'anno XX*, in « Il dramma », 15 novembre 1942.

tura Popolare. Dopo aver commentato dati abbastanza positivi sull'andamento del teatro fino ai primi mesi del 1943, Polverelli illustrò le sue direttive in materia di censura, confermando il precedente orientamento di eliminare non solo dirette e deliberate offese alla famiglia, alla religione, alle istituzioni e alle autorità costituite, ma anche tutte le opere che « indugiavano in torbide situazioni psicologiche, dando il pernicioso spettacolo di una umanità guasta »¹¹². Passando a esaminare la questione del repertorio, ribadì la necessità di valorizzare al massimo la produzione nazionale, in quanto testimonianza nella nazione italiana e dei suoi mutamenti, e anche per la potenzialità di penetrazione culturale e linguistica che i successi teatrali potevano garantire all'estero. Parole piuttosto dure pronunciò invece verso la critica, non sempre all'altezza dei suoi compiti nazionali, pur riconoscendone l'insostituibile funzione. Infine, vennero annunciate due interessanti novità: la prima riguardava i criteri di cernita del repertorio straniero, fino ad allora operata soprattutto seguendo parametri anagrafici (i permessi venivano rilasciati più facilmente se l'autore era deceduto). Polverelli proclamava il totale superamento di tali criteri per operare una selezione « in base al valore artistico, morale e sociale dell'opera »¹¹³.

La seconda innovazione modificava ancora una volta le modalità di assegnazione delle sovvenzioni: non più anticipate in base al bilancio preventivo delle compagnie, ma corrisposte in due rate, a metà e alla fine dell'anno e condizionate al rendimento artistico¹¹⁴.

Le modifiche apportate venivano effettivamente incontro alle ripetute richieste degli artisti; tuttavia, non sortirono alcun effetto pratico nei pochi mesi in cui Polverelli mantenne la sua carica. La situazione generale del paese era, infatti, tanto degenerata da non lasciare spazi per interventi di miglioramento, essendo sempre più difficoltoso

¹¹² *Teatro e cinematografo nella relazione del Ministro Polverelli al Senato*, in « Scenario », settembre 1943. I dati citati furono i seguenti: dall'ottobre 1942 all'aprile 1943 agirono 18 compagnie primarie di prosa e 6 secondarie, rappresentando 135 autori italiani (1.604 recite) e 46 stranieri (639 recite) per un incasso lordo di oltre L. 15.000.000; 70 compagnie minime e 75 di avanspettacolo diedero 1.575 rappresentazioni e incassarono circa L. 4.500.000, mentre 8 di prosa, con 1.505 recite, più di L. 20.000.000. Agirono anche 30 compagnie per le FF.AA. con 2.703 rappresentazioni e 1.744.491 spettatori — oltre a 1.509 spettacoli lirici (di cui 7 nuovi, 48 contemporanei, 6 stranieri), 770 concerti orchestrali e 971 da camera, nonché 26 spettacoli lirici e 25 di prosa nell'ambito dei sabati teatrali.

¹¹³ *Ivi*.

¹¹⁴ *Ivi*; *Varie*, in « Il dramma », 1° luglio 1943.

lo stesso svolgimento degli spettacoli teatrali. Economicamente, la congiuntura mostrava i tipici segni di una difficile e lunga guerra, con inflazione fuori controllo, carenza e razionamento di generi di prima necessità, inefficienza dei pubblici servizi. Né la propaganda del regime poteva dare più fiducia alla popolazione, accumulandosi i rovesci militari in Africa, in Europa e sul fronte orientale — senza parlare degli effetti delle sempre più frequenti incursioni aeree alleate. Come è noto, i bombardamenti su città italiane eseguiti in grosse formazioni raggiunsero nel corso del 1943 la massima intensità, provocando la distruzione totale o parziale di migliaia di edifici, oltre a numerose vittime civili. Il culmine fu toccato di lì a poco negli attacchi su Milano dell'agosto, quando si calcola che 869 aerei abbiano sganciato 2.439 tonnellate di bombe, distruggendo totalmente il 25 % delle aree edificate e lesionandone il 35 %¹¹⁵.

Ovviamente negli attacchi aerei furono colpiti anche molti edifici teatrali — ad esempio, nelle menzionate incursioni, e precisamente in quella del 15 agosto, un quadrimotore Lancaster sganciò una bomba di 500 chili che centrò il Teatro alla Scala, sventrandolo. Ma molte altre sale teatrali andarono completamente distrutte in varie città, tanto da imporre una non facile ricerca di sedi alternative¹¹⁶.

In tale situazione è sorprendente osservare con quanta caparbieta continuassero gli spettacoli teatrali, almeno fino all'autunno. Numerose compagnie si alternavano nei centri principali, riscuotendo vivo successo; così fu in particolare per i fortunati « Spettacoli Errepi », per la compagnia stabile dell'ETI, per le recite pirandelliane di Paola Borboni, per le acclamate interpretazioni dei De Filippo e, infine, di Viviani — che a Napoli nel maggio 1943 formò una compagnia appositamente per gli sfollati e i sinistrati, con il plauso del ministero della Cultura Popolare, che ordinò non fosse classificata come formazione dialettale, bensì come « Compagnia nazionale ».

¹¹⁵ Cfr. ad esempio G. Bonacina, *Quarant'anni fa la morte dal cielo*, in « Il Giornale nuovo », 13 agosto 1983, che pubblica la mappa proveniente dagli archivi britannici del *Night Ride Report No. 400* (12-13 agosto). Il bombardamento della Scala fu registrato con note molto amare dalle cronache dell'epoca, forse al di là degli effettivi danni, quasi rappresentasse un simbolico presagio di una fine imminente; cfr. *Il Duomo di Milano colpito*, in « Corriere della Sera », 17 agosto 1943, che della Scala riferiva: « Il grande salone, cui è legato il ricordo di tanti avvenimenti artistici e storici, non è che una immensa voragine e la platea è sommersa da un alto cumulo di macerie ».

¹¹⁶ *Varie*, in « Il dramma », 15 aprile 1943.

Pure si tentò di rimediare alla diminuita attività teatrale — peraltro del tutto cessata in molte sedi minori — incrementando il radioteatro, risultato assai gradito agli ascoltatori in un precedente sondaggio. Notevole fu lo spazio riservatogli nella compilazione dei programmi radiofonici, con opere liriche, commedie musicali e di varietà, e numerosi lavori di prosa — nel maggio 1943, ad esempio, l'EIAR diffuse 15 commedie italiane (oltre alla *Scuola delle mogli* di Molière) di autori come Giacosa, Rovetta, Gallina, Simoni, De Stefani, Angeli, Luongo e Bontempelli¹¹⁷.

Ma vano risultò ogni sforzo per arginare la crisi, avendo la situazione del paese raggiunto un livello intollerabile. Così, poco dopo lo sbarco alleato in Sicilia, se fu l'iniziativa attuata dal Gran Consiglio a porre ufficialmente termine al governo Mussolini, nel paese reale il potere fascista vacillava da tempo, e il suo crollo repentino non fece che mostrare quanto sradicato fosse ormai dalla coscienza del paese.

¹¹⁷ E.I.A.R., *Le principali trasmissioni del mese di maggio 1943 - XXI*, in PDI, 1° maggio 1943; cfr. anche E. R. (E. Rocca), *Radio, teatro e spettacolo attraverso un referendum*, in « Scenario », ottobre 1940, dove risulta che gli italiani alla radio gradivano molto le opere liriche (86%), le commedie comiche (80%), i lavori drammatici (69%), oltre che la musica da ballo (64%), leggera (51%), i concerti vocali (53%), sinfonici (46%), da camera (26%) e bandistici (43%). Cfr. inoltre A. Monticone, *Il fascismo al microfono. Radio e politica in Italia (1924-1945)*, Roma 1978.

CAPITOLO XIII

LA REPUBBLICA DI SALÒ

Nei mesi intercorsi tra la caduta del governo Mussolini, l'armistizio e la nascita della repubblica sociale italiana, anche nel mondo dello spettacolo, come del resto in tutto il paese, regnò la più completa incertezza e l'attività teatrale risultò quasi totalmente paralizzata.

All'indomani del 25 luglio, ufficialmente il governo Badoglio aveva provveduto a nominare il nuovo ministro della Cultura Popolare, l'ambasciatore Guido Rocco, ma ovviamente questi non era in grado di esercitare un potere politico effettivo, concentrando oltretutto i suoi sforzi nel settore della stampa¹.

In tale situazione parve a molti che fosse definitivamente crollato l'intero apparato burocratico-organizzativo del regime e stesse per aprirsi una nuova epoca. A tale ottimistica analisi furono improntati molti articoli comparsi su vari giornali, che criticavano la politica teatrale dell'intero ventennio, auspicando una grande rinascita artistica nel nuovo clima di libertà:

Per quanto si sia fatto, da parte delle sfere dirigenti, è ben chiaro che non si è mai riusciti ad ottenere il teatro che si voleva, il teatro di tendenza politica, di propaganda, di regime. È stato, se non il solo settore, presso che il solo, nel quale gli sforzi della coercizione politica si siano puntati, senza ottenere il risultato voluto. (...)

¹ Guido Rocco occupò la carica di ministro (ridotta alla direzione generale per la stampa estera) fino al 15 agosto 1943, sostituito da Carlo Galli fino al 24 febbraio 1944 e quindi da Giovanni Cuomo, *interim*, sino al 22 aprile 1944. Successivamente il titolare non fu nominato e infine con D.Lgt. 3 luglio 1944, n. 163, il ministero fu soppresso, demandando le sue attribuzioni al segretariato per la Stampa e le informazioni alle dirette dipendenze del presidente del Consiglio dei ministri.

Insistiamo: il nostro teatro, sopravvivendo degnamente alle angustie passate, ha dato prova di una vitalità poderosa (...). Ciò significa che possiamo attenderci da lui un rinascimento definitivo che lo innalzerà alla maestà delle grandi êre che ci attendono. Autori, critici, attori, sono tutti in riga, decisi concordemente a creare il teatro nuovo, il loro teatro².

Accanto agli auspici, non mancarono proposte e suggerimenti per la riorganizzazione della vita artistica. In primo luogo si propose il ripristino di una completa libertà nella scelta del repertorio — fatto che avrebbe garantito di per sé una sicura riuscita economica. Anche la salvaguardia della produzione nazionale doveva nel contempo essere assicurata, non attraverso un'azione coercitiva, ma grazie a un'assidua opera di promozione, tramite premi e facilitazioni di vario tipo. L'ingerenza dello stato nella vita del teatro doveva essere ridotta (« il Teatro ritornerà col tempo a rivivere di vita propria »), ma ciò non doveva comportare il disinteresse delle autorità e quindi la cessazione di ogni sostegno economico, al momento piú che mai opportuno. Le sovvenzioni dovevano, però, essere erogate con criteri differenti da quelli del regime, il quale ancora fino all'anno in corso le aveva concesse « all'inizio dell'attività e nel corso di essa a tutte le Compagnie, in misura diversa e in base a programmi e promesse ». Infine, era fondamentale la buona volontà di tutte le componenti del mondo dello spettacolo, dagli attori — che avrebbero dovuto limitare le loro pretese economiche — ai registi — che dovevano mostrare competenza ed esperienza, eliminando quei tratti di sperimentalismo e diletterismo spesso presenti nei piú giovani. Lo stesso monito era rivolto a capocomici e impresari, invitati a voler ritornare a formazioni di maggiore durata, se non proprio agli antichi « trienni », e infine ai proprietari di teatri, perché trovassero un equo accordo per la cessione delle sale teatrali. Così pure, criteri artistici ed esperienze pratiche dovevano ispirare la ricostruzione del distrutto patrimonio edilizio teatrale — affidata a privati ed enti pubblici — senza che potessero affacciarsi motivi speculativi³.

Ma le illusioni nate intorno alle sorti del teatro dovettero ben presto ridimensionarsi in seguito alla costituzione del governo fascista repubblicano di Salò. In tale sede vennero riorganizzati gli uffici mini-

² *Tempi nuovi*, in « Scenario », agosto 1943.

³ *Tenuti per mano*, in « Il dramma », 15 settembre - 15 ottobre 1943 (da cui sono tratte le citazioni); E. Possenti, *Teatri da rifare*, in « Corriere della Sera », 25 agosto 1943.

steriali, cercando di assicurare la massima continuità possibile, pur tra molteplici problemi di ordine logistico ed economico, connessi pure al mancato trasferimento al nord di numerosi funzionari a tutti i livelli. Il ministero della Cultura Popolare fu invece dislocato, insieme ad altri dicasteri minori, a Venezia, e alla sua direzione fu nominato Fernando Mezzasoma⁴.

Il nuovo ministro, un giovane dalle idee rigide e precise, si affrettò a rinnovare l'assetto precedente per garantire una migliore efficienza, e in particolare fuse le direzioni del teatro e del cinematografo in un'unica direzione generale dello spettacolo. A parte la motivazione immediata della carenza di organici, l'accorpamento fu anche suggerito dal desiderio di eliminare dannose interferenze fra le due amministrazioni e garantire una visione globale dei problemi del mondo artistico. Sarebbero stati così eliminati intralci burocratici, quali la doppia autorizzazione necessaria agli attori che intendevano lavorare sia nel cinema sia nel teatro, e si sarebbe tentata una accorta programmazione per evitare che la coincidenza delle produzioni cinematografiche con il periodo di più intensa attività teatrale determinasse un continuo e progressivo assottigliamento delle file degli attori drammatici. Inoltre, sarebbe stata assicurata una maggiore omogeneità nell'applicazione delle direttive emanate dal ministero⁵.

Direttore generale dello spettacolo — non essendosi De Pirro trasferito al nord — fu nominato Giorgio Venturini, autore, regista, a lungo organizzatore della compagnia nazionale dei GUF, il quale godette di una relativa autonomia, dal momento che il ministro risiedeva usualmente a Salò, trasferendosi a Venezia solo il venerdì⁶.

Prima preoccupazione di Mezzasoma fu quella di adattare le disposizioni legislative in vigore alle particolari necessità del momento, onde evitare che buona parte del lavoro svolto sino ad allora risultasse privo di validità pratica. Uno dei primi decreti emanati riguardò la modifica della commissione incaricata di autorizzare le sale di pubblico

⁴ ACS, SPD, CR, RSI, b. 40, f. 362, « Ministri in carica », Mezzasoma Fernando.

⁵ D.M. 6 novembre 1943; ACS, MCP, b. 98, f. « Consiglio dei Ministri 24 novembre 1943 », relazione al decreto sul nuovo ordinamento della Cultura Popolare; ivi, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 2, sf. 1.

⁶ Ivi, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 1, sf. 1 e f. 8, sf. 3; ivi, Barracu, RSI (1943-45), b. 48, f. 1/4.4, n. 26032, « Mezzasoma Fernando », Mezzasoma a Barracu, 19 novembre 1943.

spettacolo, che venne snellita e ridotta a tre funzionari del ministero della Cultura Popolare e uno dell'Interno, un rappresentante degli industriali dello spettacolo, uno dei lavoratori, uno dell'Istituto LUCE. In tal modo si contenevano i tempi per la creazione di spazi alternativi per l'esercizio teatrale — resisi sempre piú necessari per l'intensificarsi dei bombardamenti, che all'inizio del 1944 avevano ormai distrutto tutti i principali teatri in città come Milano, Torino, Genova, Napoli, Palermo, Messina, Catania e altre ancora⁷.

Con pari celerità si provvide ad assicurare gli strumenti per erogare le sovvenzioni, che avevano da sempre costituito uno degli elementi basilari nella politica teatrale del regime. Così, con D.M. 10 dicembre 1943, n. 892, si avviava alle difficoltà pratiche di riunire inviati di diversi enti e ministeri, ora dislocati lontani, limitando i rappresentanti incaricati di pronunciarsi sulle assegnazioni a membri delle organizzazioni sindacali del ramo e dell'EIDA — oltre naturalmente al direttore generale dello spettacolo⁸.

Contemporaneamente un secondo decreto, D.M. 16 dicembre 1943, n. 893, sostituiva all'obbligo di interpellare la predetta commissione per le sovvenzioni la sola facoltà di avvalersene, da parte del ministro, come pure sopprimeva l'obbligatorietà di presentare svariati documenti, rilasciati da sindacati e ministeri, ai fini dell'assegnazione⁹. Venivano così eliminate lungaggini amministrative che avrebbero rischiato di paralizzare l'erogazione di sussidi e limitare in misura notevole l'influenza del ministero.

Ma ovviamente non era pensabile una completa revisione della legislazione esistente in materia teatrale, e problematica risultava l'effettiva applicazione delle norme vigenti, soprattutto nelle province lontane dalla sede. A fronte di tali difficoltà, Mezzasoma ideò un sistema duttile ed efficace, cioè l'estensione degli addetti stampa a tutti i capoluoghi di provincia e la dilatazione delle loro funzioni. Con D. M. 27 novembre 1943, n. 924, gli addetti stampa acquisirono ampi poteri di controllo e vigilanza su tutti i settori della vita culturale, ivi com-

⁷ D.M. 5 dicembre 1943; ACS, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 3, sf. 1; E. Possenti, *Teatri da rifare*, art. cit.

⁸ ACS, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 18, sf. 4; ivi, MCP, b. 99, f. « Consiglio dei Ministri del 31 agosto 1944 », sf. 4.

⁹ Ivi, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 20, sf. 4; ivi, MCP, b. 99, f. « Consiglio dei Ministri del 31 agosto 1944 », sf. 5.

preso l'esercizio teatrale¹⁰. Veniva così rivoluzionato in buona parte il precedente sistema che nelle province assegnava ai prefetti un ruolo preponderante, in favore di una figura che in pratica agiva da rappresentante del ministero per le questioni culturali presso le prefetture.

Con tutto ciò, sarebbe errato ritenere che durante la repubblica di Salò ci si sia limitati a un'azione di riadattamento delle norme precedenti, senza avanzare nuove proposte. Significativo in proposito è lo schema di decreto legge presentato per istituire un Consiglio nazionale dello spettacolo. Tale organo sarebbe stato composto di tre sezioni — musica, teatro drammatico e cinematografo — ognuna di una decina di esperti provenienti da istituzioni artistiche ed enti pubblici. Il Consiglio si sarebbe riunito almeno una volta all'anno, o anche più frequentemente, su invito del ministro. La sua funzione sarebbe stata discutere su tutte le questioni inerenti il settore dello spettacolo e avanzare concrete proposte. Per l'esame di problemi specifici erano previste numerose commissioni di studio, che si sarebbero radunate con maggiore frequenza.

Si trattava, quindi, di un vasto organo consultivo, che avrebbe raccolto i rappresentanti di tutti i settori e i ministeri, sul modello di un organismo similare per le scienze e le arti già funzionante presso il ministero dell'Educazione Nazionale. Ma il progetto non fu approvato a causa dell'opposizione del ministero delle Finanze, che fece presente, in primo luogo, l'inattualità della creazione di un organo così complesso in un momento di ridotta attività di tutti i ministeri e, secondariamente, le difficoltà pratiche causate dagli spostamenti e dai soggiorni dei rappresentanti — senza considerare l'aspetto economico della remunerazione da corrispondere ai consiglieri¹¹.

Anche se finì per prevalere la tesi del rinvio a tempi più propizi, è indicativo notare come in un periodo così critico politicamente e militarmente non si rinunciasse all'idea di progetti a largo respiro, quasi a porre una possibile ipoteca sugli eventi futuri. Pure è da osservare come la proposta — che aveva molti punti in comune con un progetto avanzato più di venti anni prima, l'Ente nazionale del teatro — andasse in

¹⁰ Ivi, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 24, sf. 5; ivi, MCP, b. 99, f. « Atti del Consiglio dei Ministri del 18 settembre 1944 ». Cfr. anche, fra i decreti approvati, il D.M. 26 novembre 1943, n. 932, per il trasferimento da Roma a Venezia dell'EIST.

¹¹ ACS, PCM, Atti del Consiglio dei Ministri RSI (1943-45), b. 175, f. 44, Min. Finanze a MCP, 27 maggio 1944.

senso opposto alla politica da sempre perseguita di una rigida centralizzazione e di controllo totale condotta dal ministero, senza l'apporto significativo delle categorie sottoposte. Il voler costituire ora un ampio organo consultivo e, in parte, deliberativo testimoniava la necessità di ricreare un organico rapporto con tutte le componenti del teatro e riaprire un dialogo con la base. In un certo senso si trattava del riconoscimento degli effetti negativi di una politica rigidamente impostata in senso verticale, senza tenere nella dovuta considerazione le reali esigenze del mondo artistico. E nello stesso tempo era forse un tentativo di creare un'immagine piú « aperta » del ministero, per assicurarsi nuovamente la fiducia e la collaborazione spontanea degli artisti.

Non fu questo, però, l'unico punto interessato da concrete proposte di riforma. Coerentemente con le sue premesse istituzionali e al programma approvato a Verona, la repubblica sociale varò nel febbraio 1944 la nota legge sulla socializzazione delle imprese¹². Per quanto il teatro fosse interessato solo marginalmente dalla disposizione è evidente che lo spirito di tale legge avrebbe dovuto coinvolgere, almeno nel lungo periodo, anche tale settore. La socializzazione, infatti, non solo si poneva a conferma del radicale orientamento in materia di organizzazione sociale adottato dalla repubblica di Salò; in un certo senso costituiva un estremo punto di arrivo di tutta una politica, volta a investire lo stato di mansioni sempre piú vaste, fino a informare in modo completo e totale ogni manifestazione della società civile. Tuttavia, tale aspetto, che pure avrebbe dovuto costituire il risvolto piú originale del nuovo governo, non trovò che una limitata applicazione pratica — come avvenne del resto per molte altre provvidenze del periodo.

Il primo motivo alla base dei deludenti risultati del ministero della Cultura Popolare durante la RSI era legato ovviamente al suo stesso sistema organizzativo. Con personale limitato, con scarse collaborazioni esterne, praticamente senza prospettive future, il ministero finì per essere guidato, anziché da un senso di pratico realismo, da un atteggiamento fanatico e intransigente. Soprattutto le alte sfere dirigenziali si arroccarono su posizioni estremiste e inflessibili, per confermare in un

¹² Cfr. D.L. del Duce 12 febbraio 1944, n. 375; *Lo Stato assume la gestione delle aziende e ne socializza le amministrazioni*, in « Corriere della Sera », 14 gennaio 1944; *Il decreto del Duce per la socializzazione delle imprese*, ivi, 13 febbraio 1944; F. W. Deakin, *Storia della repubblica di Salò*, Torino 1963, vol. II, pp. 886 ss. (trad. it. di *The Brutal Friendship. Mussolini, Hitler and the Fall of Italian Fascism*, London 1962).

certo senso la validità delle loro convinzioni e del loro operato e non accettare la prospettiva di una sconfitta. Si venne in tal modo a creare una frattura tra un vertice ristretto e la base dei collaboratori, fra i quali, al contrario, si fecero strada ripensamenti e una visione più oggettiva della realtà. E ciò con il risultato di inceppare dall'interno l'apparato burocratico, come confermano alcuni rapporti riservati, che denunciano un eccessivo accentramento in poche mani e il conseguente disinteresse o abbandono del lavoro da parte degli altri ¹³:

Queste le logiche conseguenze di un sistema e di un ambiente di lavoro nel quale la maniera padronale di alcuni tabù regna sovrana, circondata da un alone di mistero e di autoritarismo, ostile ad ogni collaborazione collettiva e a quella comunità di idee che dovrebbe essere alla base del massimo organo di propaganda. (...)

Del resto alcuni pensano che è inutile un cambiamento radicale di metodo ed una visione più realistica della funzione della stampa e della propaganda, se gli uomini sono venuti nel nord non per instaurare la vita nuova della repubblica, basata sulla comunità delle idee dei sentimenti e delle iniziative, ma solo per trascinare fra le macerie della patria un sistema di comando ed una mentalità che dopo vent'anni di « regno » ha avuto per solo risultato il tradimento di un Capo, di un popolo, di una rivoluzione ¹⁴.

Ben evidenti erano, dunque, gli effetti del distorto funzionamento del ministero e i danni causati nell'intero sistema propagandistico e culturale dall'incapacità di elaborare nuove strategie e nuove idee (« Al centro di tutta questa mediocrità ideologica e giornalistica e propagandistica sta il M.C.P. con la sua mentalità rigida e severa da commissariato da P. S. ») ¹⁵.

Altrettanto evidente era però il fatto che buona parte dei problemi della RSI derivava dalla mancanza di reale potere decisionale di tutti i suoi organi, saldamente in mano ai tedeschi. Molti degli atti ufficiali della repubblica dovevano essere autorizzati e controfirmati dal comando militare, e quasi tutti dovevano averne l'approvazione almeno ufficiosa. Anche in campo teatrale la situazione diede luogo a molti attriti, destinati a crescere con il tempo. Un tipico esempio fu la disposizione emanata dal capo della provincia Mario Bassi sull'anticipata chiusura dei lo-

¹³ ACS, Barracu, RSI (1943-45), b. 1, f. 46, « Ministero Cultura Popolare - Notizie in generale », promemoria s. d.

¹⁴ Ivi.

¹⁵ Ivi.

cali di spettacolo per motivi di ordine pubblico. Avendo decretato senza previa autorizzazione tedesca, ne seguì un incidente che culminò in un incontro tra il comandante regionale tedesco e lo stesso Mario Bassi — che ne riferì in tal modo a Mussolini:

L'oggetto della discussione fu il mio decreto del 2 c. m. riguardante la chiusura dei locali pubblici alle ore 19,30, che io ho emanato senza averlo sottoposto prima all'approvazione del Comando tedesco. (...)

Poiché il Gen. Wening insisteva nell'affermare una questione di principio quella cioè che il Capo Provincia non potesse, in tema d'ordine pubblico, fare decreti senza il preventivo assenso del Comando Militare di Piazza, ho precisato che su questo punto io non potevo decidere, poiché avrei chiesto — come ho già chiesto — ordini al Governo¹⁶.

Ma ovviamente Mussolini non poteva impartire istruzioni che risultassero contrarie alle posizioni tedesche; il risultato finale fu che la disposizione fu applicata, ma anche il comando tedesco emanò un decreto in merito¹⁷.

Altri motivi di contrasto non mancarono: i tedeschi, ad esempio, incoraggiarono i dialetti e le tradizioni autonomistiche, almeno nelle zone di influenza germanica — di contro alla politica da sempre intrapresa dal regime fascista — per evidenti motivi espansionistici: si pensi all'annessione dei territori dell'Alpenvorland e dell'Adriatisches Küsterland. E ancora, esisteva per i superstiti edifici teatrali il pericolo della requisizione da parte delle autorità militari, a causa dell'esigenza di insediare i comandi operativi¹⁸.

In generale, tuttavia, i tedeschi non ostacolarono l'attività teatrale; anzi, essi stessi assistettero frequentemente alle rappresentazioni — prodigandosi per il loro regolare svolgimento — promossero manifestazioni speciali per le truppe germaniche e organizzarono sontuosi ricevimenti in alberghi e ville, spesso affollati da esponenti del mondo dello spettacolo¹⁹. Né risulta che essi abbiano effettuato particolari pressioni in fa-

¹⁶ ACS, SPD, CR, RSI, b. 17, f. 92, sf. 1, M. Bassi a Mussolini, 5 gennaio 1945.

¹⁷ Ivi; anche M. Bassi a Mussolini, 3 gennaio 1945; *Chiusura alle 19,30 di tutti i locali pubblici*, in « Corriere della Sera », 3 gennaio 1945.

¹⁸ V. Nivellini, *I 150 anni di un'Accademia milanese 1798-1948*, Milano 1948, pp. 173 s., sulle mire tedesche verso il Filodrammatici per le necessità dei numerosi comandi tedeschi (che solo a Milano, nel luglio 1944, ammontavano a 70: cfr. ACS, SPD, CR, RSI, b. 17, f. 92, sf. 1, appunto 4 luglio 1944).

¹⁹ M. Quargnolo, op. cit., pp. 122 ss.

vore di un certo tipo di repertorio; forse il dramma presentato in quel periodo piú vicino ideologicamente al nazismo fu *La città d'oro* di Richard Billinger, rappresentato per altro senza molto successo — ma forse piú che per il messaggio politico, per la delusione del pubblico al confronto con il film che ne era stato tratto nel 1942²⁰.

In tali condizioni la vita teatrale si svolse tra innumerevoli ostacoli. In primo luogo vi era il problema dell'agibilità dei teatri — al quale, tuttavia, le autorità cercarono di porre rimedio al piú presto, riattivando in tutto o in parte numerose sale per consentire una celere ripresa dell'attività²¹. Naturalmente non era possibile organizzare le compagnie di giro nel modo usuale a causa delle difficoltà di comunicazione e delle requisizioni di molti mezzi di trasporto per esigenze militari. I consueti spostamenti delle formazioni vennero ampiamente ridotti e in taluni casi si arrivò alla gestione di semistabili. Cadute rapidamente le speranze di una completa liberalizzazione del repertorio, sulla quale molto avevano contato i capocomici, le compagnie ripiegarono su un repertorio variato, con preponderanza di lavori da *boulevard*, *pochades* e in generale opere musicali. In tale repertorio ebbero modo di farsi luce anche molti divi del cinema, passati in massa ai palcoscenici teatrali dopo la quasi totale paralisi dell'attività cinematografica. E ciò con le immaginabili conseguenze di disoccupazione per molti artisti e caduta delle paghe per via dell'abbondante offerta — tanto che alcune compagnie sperimentarono, come del resto già nel primo dopoguerra, forme di gestione sociale (ad esempio il gruppo Amendola al Quirino di Roma), forse piú per esigenze di sopravvivenza che per ossequio a ideologie ufficiali²².

Ciononostante si trattò di un periodo fortunato per coloro che riuscirono a recitare, per via dell'eccezionale afflusso di pubblico. Così, accanto alle varie manifestazioni per le forze armate o in favore dei profughi, agirono con grande successo varie compagnie di prosa e rivista (anche l'EIAR fece agire nei teatri le sue compagnie) e furono organizzate brevi stagioni liriche — soprattutto fino alla metà del 1944.

²⁰ Cfr. la cronaca teatrale in « Il dramma », 15 giugno - 1° luglio - 15 luglio 1944; P. Grassi, *Il teatro e il fascismo*, art. cit., p. 344.

²¹ *S'è riaperto un teatro*, in « Corriere della Sera », 10 ottobre 1943; *Ripresa opportuna*, ivi, 23 ottobre 1943; F. Abbiati, *Patiti del melodramma*, ivi, 4 novembre 1943; *I primi due teatri che risorgeranno*, ivi, 20 agosto 1944.

²² *Teatro sul campo di battaglia*, in « Scenario », settembre - ottobre 1943; V. Marinucci, *La grande famiglia*, in « Il dramma », 1° gennaio - 15 gennaio 1944; Id., *Processo di rivalutazione*, ivi, 1° febbraio - 15 febbraio 1944.

L'affluenza del pubblico agli spettacoli, già cospicua all'inizio del conflitto, divenne se possibile piú intensa, nonostante i rischi oggettivi per la stessa incolumità fisica fossero molto aumentati. In realtà, accanto alle cause già considerate, soprattutto di distrazione e divertimento, prendevano sempre piú consistenza anche altre motivazioni, come l'illusione creata dallo spettacolo teatrale di un clima di normalità, di poter tornare alla vita di « prima », come se nulla fosse accaduto. E nello stesso tempo la finzione scenica — sia si trattasse di un'opera impegnativa, sia di una futile *pochade* — dava una sorta di senso di sicurezza, mostrando la sua superiorità a qualunque evento contingente, la sua immutabilità di fronte alle piú gravi tragedie — come osservò il critico Marinucci:

La presenza in massa del pubblico nei teatri superstiti ai bombardamenti, la presenza del pubblico superstite esso stesso ai bombardamenti, è la splendida dimostrazione che l'arte, che i valori dello spirito sono immortali. Si dilania e si annienta la vita vera, ma quella « falsa », lí, che ogni sera torna a rivivere sul palcoscenico, quella non muore mai, quella è piú vera e piú viva di ogni altra. Crollano con le case e coi legami terreni le idealità, le fedi, le aspirazioni e in questo smarrimento l'uomo, cerca qualche consistenza sopravvissuta, qualche valore che sia rimasto intatto, sempre valido e vero, al quale potersi sostenere, al quale potere ricorrere per un conforto, per udire una voce che gli dica che non tutto è disperso, che non tutto è stato vano, e che sussiste ancora una base su cui riedificare. Sol tanto l'arte può offrirgli questi valori eternamente veri²³.

Dopo decenni di retorica sul ritorno del teatro alle sue funzioni originali di interprete dei sentimenti della collettività, di colpo esso aveva davvero assunto un ruolo di grande rilievo, rappresentando il senso della continuità dei valori e della vita stessa. Ciò era avvenuto con modalità ben diverse da quelle auspiccate dal regime, e in una situazione altamente drammatica. Ma proprio in tali frangenti la finzione teatrale, presupponendo un atto collettivo di spettatori e attori, forse meglio di ogni altra arte poté rispondere alle aspettative umane piú profonde e resistere simbolicamente a ogni crollo materiale e morale.

Nel dicembre 1944 Giorgio Venturini poté così tracciare un bilancio dell'attività teatrale che, considerate le eccezionali condizioni del momento, poteva ritenersi positivo, se non sempre per la qualità delle

²³ V. Marinucci, *Il grande teatro del mondo*, ivi, 15 ottobre - 1° novembre 1943.

rappresentazioni, sicuramente per la rispondenza del pubblico²⁴. Secondo il direttore generale dello spettacolo l'andamento del settore poteva essere distinto in tre fasi. Nella prima, subito all'indomani della costituzione della repubblica sociale, si era cercato di ripristinare l'attività avvalendosi di tutti i mezzi, dopo che gli avvenimenti politico-militari avevano provocato il caos in tutto il paese. Nella seconda fase, di « raccoglimento », il ministero aveva iniziato un'azione programmatica per migliorare i repertori, mettere ordine nelle compagnie e limitare la politica delle generose sovvenzioni che sostenevano anche formazioni artisticamente non valide. Si era così approdati alla terza fase, la « ricostruzione », che aveva visto la rinascita di un repertorio di alta qualità (Goethe, Hebbel, Shakespeare, Molière, Metastasio, Goldoni, D'Annunzio, Pirandello) e la formazione di grosse compagnie di complesso, mentre le sovvenzioni erano state ridotte a un minimo contributo iniziale — determinando una naturale selezione.

Per un miglioramento ulteriore, Venturini additava la strada di formazioni di complesso numerose e ben affiatate, combattendo gli eccessi del divismo che si risolveva in una dispersione di energie e in un aggravio di costi. Proponeva, perciò, un ritorno all'antica divisione fra compagnie primarie e compagnie secondarie, destinata a precisare ruoli e rispettivi campi d'azione, in vista di una piú razionale distribuzione del lavoro artistico. Il secondo obiettivo era, ancora una volta, l'innalzamento qualitativo del repertorio, in omaggio alla concezione che voleva il teatro come il mezzo di comunicazione piú elevato socialmente e culturalmente, investito, pertanto, di un ruolo educativo oltre che artistico.

In prospettiva si riteneva necessario giungere a una limitazione dei sussidi, da erogare come premi finali o come concorso all'allestimento di opere di particolare pregio, inaugurando una politica piú selettiva, di contro alla prassi di sovvenzioni generalizzate. Ed è da notare come i destinatari di tali premi sarebbero stati non solo i capocomici, come era sempre avvenuto, ma anche singoli attori particolarmente distintisi nella loro attività professionale — preconizzando un costume che si sarebbe poi largamente diffuso. Significativo pure l'orientamento persistente verso la creazione di una o due compagnie stabili, in grado di mantenersi costantemente a un livello assai elevato e costituire un punto di riferimento nella recitazione, la messinscena e il repertorio per tutto

²⁴ G. Venturini, *Il teatro*, in « Corriere della Sera », 28 dicembre 1944; cfr. anche Id., *Il teatro e le sovvenzioni*, ivi, 11 luglio 1944.

il mondo teatrale. Ciò avrebbe naturalmente portato alla creazione di una struttura stabile statale, che si sarebbe però definita nei particolari solo a « guerra vittoriosamente conclusa »²⁵.

L'analisi terminava ricordando le riuscite manifestazioni liriche a Roma, Bologna, Genova, Milano, Venezia, Trieste, e poi il « Maggio musicale fiorentino », « L'estate concertistica italiana », il « Convegno italiano di musica contemporanea », nonché gli spettacoli realizzati a Salò e altrove dalla cooperativa parasindacale lirica — anch'essa socializzata secondo le direttive del governo²⁶.

Ma i programmi tracciati non avevano evidentemente che scarse possibilità di realizzazione, anche agli occhi degli stessi autori. Nei primi mesi del 1945 l'attività teatrale risultò assai più ridotta a causa del generale peggioramento delle condizioni della RSI, limitandosi per lo più ad attività concertistiche e alle riviste (facendo registrare grandi successi di Wanda Osiris e Carlo Dapporto, Navarrini e Vera Rol). In realtà, già a partire dal giugno 1944, dopo la liberazione di Roma, la maggioranza degli artisti e degli autori era rimasta nel regno del sud: si calcola che nel 1945 meno di un quarto degli esponenti teatrali fosse presente nella repubblica sociale. Contemporaneamente diminuivano sempre più le persone disposte a collaborare anche a livello governativo — come già era avvenuto nella capitale fino agli inizi di giugno, come riferiva un appunto riservato:

A Roma si critica molto le direttive del ministero della Cultura Popolare circa la censura preventiva dei copioni. Sul palcoscenico non si possono lanciare frasi frizzanti contro gli anglosassoni e tutti i nemici, per paura che i dirigenti di detto ministero non si abbiano a compromettere²⁷.

Ma anche nel nord gli artisti si attengono generalmente a un atteggiamento prudente nei confronti degli alleati — con qualche eccezione, come nella rivista *La gazzetta del sorriso*, che conteneva parodie e battute sia all'indirizzo della RSI sia a quello degli angloamericani²⁸.

²⁵ C. Giachetti, *Atto di fede*, in « Il dramma », 1° agosto - 1° ottobre 1944; cfr. anche G. Michelotti, *Compagnie primarie e Compagnie secondarie*, ivi, 1° gennaio - 15 febbraio 1945.

²⁶ G. Venturini, *Il teatro*, art. cit.

²⁷ ACS, Barracu, RSI (1943-45), b. 1, f. 46, « Ministero Cultura Popolare - Notizie in generale », appunto del 4 giugno 1944.

²⁸ Cfr. M. Quargnolo, op. cit., pp. 129 ss., anche sui problemi politici di taluni autori e attori, ritenuti collaborazionisti, all'indomani della liberazione.

Non mancarono, invece, frequenti attacchi giornalistici contro gli artisti « girella », passati nel campo avverso dopo avere per anni sostenuto, direttamente o indirettamente, il regime fascista, ricevendo cospicui aiuti materiali — come anche contro i critici teatrali che sempre piú spesso si firmavano con pseudonimi²⁹. L'intransigenza mostrata da alcuni era del resto la risposta al clima di lotta divenuto sempre piú incandescente, tanto da investire in modo tangibile anche il teatro. Già fin dal 1944, con l'intensificarsi delle azioni partigiane, si erano verificati incidenti e disordini, che avevano spinto il capo della polizia a raccomandare particolari misure di sicurezza, riaffacciandosi spettri del passato:

Ricordarsi del Diana.

Dare disposizioni in tutta Italia perché le sale di spettacolo, specialmente i teatri, siano preventivamente e accuratamente visitate dai pompieri di servizio insieme a degli Agenti di P. S.

Data crescente attività terroristica da parte elementi sovversivi raccomandasi che le sale spettacolo et particolarmente teatri et cinematografi siano preventivamente et accuratamente visitate dai pompieri di servizio insieme ad agenti di P. S. scopo evitare ogni possibile atto criminoso³⁰.

Per quanto non mancassero talune manifestazioni violente di filofascismo inscenate sul palcoscenico³¹, nel 1945 si susseguirono con frequenza sempre maggiore proprio gli « atti criminosi » da parte dei « sovversivi » temuti da Tamburini — tanto da provocare l'anticipo dell'orario di coprifuoco. A Milano, ad esempio, in gennaio un gruppo di armati irruppe nel cinema-teatro Pace, lanciando manifestini e arringando la folla. Nella confusione seguita vi furono reazioni violente, tanto che infine si lamentarono un morto e un ferito tra gli spettatori. Nello stesso giorno simili episodi avvennero allo Smeraldo e all'Impero³².

²⁹ *Ribalte e schermi*, in « Il dramma », 15 ottobre - 15 novembre 1944; M. Ramperti, *Tre ipotesi*, ivi, 1° dicembre - 31 dicembre 1944; e piú in generale sull'adesione al regime: E. Amicucci, *Gli intellettuali e la guerra*, in « Corriere della Sera », 24 febbraio 1944.

³⁰ ACS, Min. Interno, dir. gen. P. S., div. AA. GG. e RR., cat. A5G, b. 40, f. 18, sf. 1, Tamburini a Mussolini, 18 aprile 1944 (prima cit.) e Tamburini a capi provincia e questori della RSI, telegramma n. 442/2250 del 24 aprile 1944 (seconda cit.).

³¹ Cfr. M. Quagnolo, op. cit., p. 122, per un episodio avvenuto a Roma.

³² ACS, SPD, CR, RSI, b. 17, f. 92, sf. 1, M. Bassi a Mussolini, 3 gennaio 1945; *Chiusura alle 19,30 di tutti i locali pubblici*, art. cit.

Ma, ancora una volta, nei teatri non si riproducevano che le tensioni esterne, giunte ormai al culmine non solo per l'asprezza degli scontri, ma anche per la stanchezza della popolazione — dei cui sentimenti nei confronti del regime si era avuta una palese dimostrazione pochi mesi prima:

A Milano, la celebrazione del 28 ottobre, è stata una celebrazione semplicemente Fascista.

Il popolo nella quasi totalità non vi ha preso parte. Nella mattinata non si sono verificati incidenti.

Le bandiere non erano esposte³³.

Con il passare dei mesi la situazione era divenuta sempre più insostenibile sotto tutti gli aspetti, e legata principalmente agli incalzanti eventi militari.

Infine, nell'aprile 1945, da Milano giunse un ultimo rapporto:

Diffusa convinzione che la guerra sia praticamente conclusa e che la Germania non abbia più lo spazio sufficiente per effettuare una reazione. (...)

In relazione alla recentissima ripresa operativa sul fronte italiano, si è prodotto uno stato d'animo che può essere riassunto nella frase che circola oggi « Fra cinque giorni sono a Milano ». (...)

L'apparato di forze che è visibile in ogni momento per le vie di Milano dove si vede molta gente armatissima in uniforme, e qualche volta non in uniforme, non trova adeguato riscontro nell'efficacia della tutela dell'ordine. La cronaca registra giornalmente gravissime rapine, furti ingenti e omicidi. (...)

Risultato: la situazione di polizia non è affatto in mano agli organi costituiti. Nessun controllo organico ed efficace è in atto a protezione preventiva e repressiva dell'attività normale dei cittadini. (...)

Se alcune voci raccolte non sono inesatte, persino elementi di Brigate Nere si sarebbero rivolti a loro conoscenti « non implicati » per trovare eventualmente pronto ricovero presso di loro³⁴.

Pochi giorni dopo la guerra finiva. E con essa il fascismo.

³³ ACS, Barracu, RSI (1943-45), b. 1, f. 250, « Milano: celebrazione del XXVIII ottobre 1944 », appunto s. d.; cfr. anche ivi, SPD, CR, RSI, b. 17, f. 92, sf. 6, sui rapporti giornalieri del capo della provincia di Milano.

³⁴ Ivi, MCP, b. 96, f. P. 13, sf. « Milano - Situazione politico-militare », rapporto al Min. Interno, Milano 12 aprile 1945.

TABELLA I

Incassi dei diversi spettacoli dal 1924 al 1933*(in milioni di lire)*

Anni	Prosa	Operetta	Rivista	Lirica	TOTALE
1924	58,0	22,0	15,0	50,0	145,0
1925	63,0	25,0	17,0	52,0	157,0
1926	79,0	31,0	18,0	53,0	181,0
1927	67,0	27,0	15,0	50,0	159,0
1928	65,0	21,0	14,0	45,0	145,0
1929	61,0	16,0	13,0	40,0	130,0
1930	60,0	12,0	15,0	40,0	127,0
1931	50,0	9,0	11,0	32,0	102,0
1932	33,0	5,5	6,5	25,0	70,0
1933	31,0	6,0	6,5	23,0	66,5

N.B. - I dati sono desunti da SIAE, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933* (II-XI E. F.), Roma 1935, p. 19.

TABELLA II

Incassi lordi, numero delle rappresentazioni e biglietti venduti dal teatro dialettale*(in migliaia)*

Anni	Incassi	Rappresentazioni	Biglietti
1936	10.328	5,952	2.828
1937	9.524	6,966	2.970
1938	9.220	5,421	2.365
1939	9.633	5,286	2.218
1940	10.527	4,354	2.087
1941	7.802	2,737	1.305
1942	9.962	2,955	1.316

N.B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-1942.

TABELLA III

**Incassi lordi, numero delle rappresentazioni e biglietti venduti
dal teatro negli anni 1936-1942**

(in migliaia)

Anni	Incassi	Rappresentazioni	Biglietti
TEATRO DI PROSA			
1936	30.898	36,874	8.079
1937	26.354	35,302	7.239
1938	24.040	35,580	6.596
1939	28.746	31,546	6.025
1940	29.606	26,565	5.344
1941	31.189	23,978	4.940
1942	38.568	26,116	5.303
TEATRO LIRICO			
1936	24.750	2,223	2.312
1937	31.800	2,448	3.159
1938	35.373	2,818	3.229
1939	41.392	2,559	3.754
1940	34.274	2,434	2.293
1941	31.796	2,181	2.092
1942	49.505	2,547	2.354
TEATRO D' OPERETTA			
1936	6.157	3,470	1.810
1937	5.706	3,240	1.602
1938	6.012	2,753	1.315
1939	6.156	2,503	1.290
1940	4.894	2,025	945
1941	5.885	2,156	982
1942	7.169	1,936	880
TEATRO DI RIVISTA			
1936	9.764	3,955	2.133
1937	12.227	4,071	2.255
1938	12.847	4,111	2.158
1939	21.034	4,125	2.532
1940	21.778	3,700	2.125
1941	23.793	3,580	2.172
1942	39.004	4,261	2.507

Anni	Incassi	Rappresentazioni	Biglietti
TOTALE TEATRO (*)			
1936	91.599	73,241	21.039
1937	98.001	73,805	21.426
1938	102.223	72,056	19.961
1939	119.755	67,197	19.668
1940	114.799	59,277	16.303
1941	120.991	57,551	16.041
1942	172.289	59,487	16.867

N. B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-42.

(*) Il Totale Teatro comprende anche dati relativi a teatro dialettale, concerti, varietà, burattini e marionette, saggi culturali.

TABELLA IV

**Numero delle rappresentazioni ed incassi lordi del teatro di prosa
dal 1936 al 1942 secondo la nazionalità dell'autore**

(in migliaia)

Anni	Rappresentazioni	Incassi
OPERE ITALIANE		
1936	—	21.054
1937	28,818	17.816
1938	29,843	16.709
1939	26,082	19.050
1940	22,117	17.373
1941	23,494	27.647
1942	21,482	20.167
OPERE STRANIERE		
1936	—	9.844
1937	6,484	8.538
1938	5,737	7.331
1939	5,464	9.696
1940	4,448	12.232
1941	2,621	10.922
1942	2,496	11.022

N. B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-1942.

TABELLA V

Biglietti venduti e incassi lordi nei principali centri dal 1936 al 1942

(in migliaia)

Anni	Biglietti	Incassi	Biglietti	Incassi
	MILANO		ROMA	
1936	1,929	17.849	1,343	9.765
1937	2,419	19.700	1,324	10.711
1938	2,165	20.389	1,366	14.925
1939	2,482	27.089	1,542	19.879
1940	1,977	27.416	1,313	17.697
1941	1,857	26.228	1,284	17.448
1942	1,730	32.740	1,252	23.364
	NAPOLI		TORINO	
1936	0,696	6.353	1,019	5.187
1937	1,308	5.755	0,902	5.761
1938	1,313	5.676	0,889	4.979
1939	1,368	5.842	0,958	6.714
1940	1,006	4.875	0,856	6.378
1941	0,810	3.969	0,988	6.717
1942	1,016	9.124	0,714	7.968
	GENOVA		FIRENZE	
1936	0,832	5.305	0,740	2.628
1937	0,781	4.713	0,646	4.185
1938	0,574	3.764	0,672	3.971
1939	0,706	5.356	0,591	3.860
1940	0,552	4.975	0,536	4.599
1941	0,486	4.111	0,560	4.892
1942	0,401	4.690	0,565	6.767
	BOLOGNA		TRIESTE	
1936	0,370	2.095	0,275	1.967
1937	0,367	2.209	0,356	1.771
1938	0,413	2.481	0,256	1.887
1939	0,417	2.982	0,348	2.562
1940	0,301	2.834	0,310	2.667
1941	0,386	2.767	0,297	2.628
1942	0,362	4.548	0,372	4.253
	VENEZIA		PALERMO	
1936	0,310	1.170	0,267	1.188
1937	0,272	1.640	0,336	1.646
1938	0,310	1.763	0,168	1.362
1939	0,249	1.939	0,336	2.144
1940	0,235	2.093	0,198	1.509
1941	0,266	2.247	0,122	1.320
1942	0,173	2.143	0,128	1.741

N. B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-1942.

TABELLA VI

Attività teatrale dal 1936 al 1939 secondo compartimenti

(Comuni con oltre 100.000 abitanti)

Anni	Biglietti (in migliaia)	Incassi (in migliaia)	Incassi per abitante
PIEMONTE			
1936	2,161	8.336	2,38
1937	2,023	8.818	2,52
1938	1,938	7.941	2,25
1939	1,892	9.705	2,73
LIGURIA			
1936	1,293	6.795	4,63
1937	1,266	6.492	4,42
1938	1,026	5.596	3,73
1939	1,109	7.728	5,10
LOMBARDIA			
1936	3,987	23.160	4,03
1937	4,638	25.790	4,49
1938	4,345	26.479	4,45
1939	4,656	33.639	5,60
VENEZIA TRIDENTINA			
1936	0,219	793	1,15
1937	0,214	767	1,12
1938	0,220	773	1,13
1939	0,166	583	0,84
VENETO			
1936	1,454	5.682	1,35
1937	1,343	6.171	1,46
1938	1,376	6.611	1,53
1939	1,130	6.088	1,40
VENEZIA GIULIA E ZARA			
1936	0,540	2.796	2,79
1937	0,628	2.781	2,78
1938	0,540	3.014	3,02
1939	0,608	3.836	3,80

Anni	Biglietti (in migliaia)	Incassi (in migliaia)	Incassi per abitante
EMILIA			
1936	1,766	7.721	2,35
1937	1,890	7.784	2,37
1938	1,761	8.010	2,38
1939	1,574	8.178	2,41
TOSCANA			
1936	1,985	6.776	2,31
1937	1,860	8.811	3,01
1938	1,897	8.677	2,89
1939	1,688	8.914	2,94
MARCHE			
1936	0,331	1.418	1,13
1937	0,402	1.533	1,23
1938	0,348	1.310	1,01
1939	0,269	1.350	1,03
UMBRIA			
1936	0,206	748	1,04
1937	0,172	743	1,04
1938	0,187	699	0,95
1939	0,116	632	0,85
LAZIO			
1936	1,576	10.549	3,99
1937	1,535	11.365	4,30
1938	1,562	15.478	5,59
1939	1,776	20.353	7,19
ABRUZZI E MOLISE			
1936	0,174	682	0,44
1937	0,179	595	0,39
1938	0,146	565	0,35
1939	0,132	463	0,28

Anni	Biglietti (in migliaia)	Incassi (in migliaia)	Incassi per abitante
CAMPANIA			
1936	2,472	8.075	2,22
1937	2,277	7.422	2,04
1938	1,985	7.188	1,90
1939	2,031	7.447	1,94
PUGLIE			
1936	1,190	3.237	1,24
1937	1,141	3.235	1,24
1938	1,031	3.542	1,31
1939	0,870	3.068	1,12
LUCANIA			
1936	0,041	117	0,22
1937	0,041	124	0,23
1938	0,029	78	0,14
1939	0,022	46	0,08
CALABRIE			
1936	0,128	418	0,24
1937	0,116	347	0,20
1938	0,122	514	0,28
1939	0,099	367	0,20
SICILIA			
1936	1,373	3.887	0,99
1937	1,501	4.480	1,14
1938	1,221	4.908	1,21
1939	1,318	6.240	1,52
SARDEGNA			
1936	0,144	409	0,40
1937	0,200	744	0,73
1938	0,227	840	0,79
1939	0,210	1.118	1,03

N. B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-1939.

TABELLA VII

Biglietti venduti secondo attività nei compartimenti nel 1936
(in migliaia)

Attività	Italia settentrionale	Italia centrale	Italia meridionale	Italia insulare
Prosa	67,19	20,87	7,69	4,25
Dialettale	33,45	13,65	42,52	10,38
Lirica	63,56	21,81	9,34	5,29
Concerti	65,86	19,85	8,48	5,81
Riviste	47,49	22,60	22,30	7,61
Operette	42,71	21,69	21,47	14,13
Varietà	26,26	19,28	43,16	11,30
Burattini	57,68	9,93	23,25	9,14
Saggi culturali	61,25	19,23	14,64	4,88
TOTALE TEATRO	54,15	19,21	19,20	7,44

N. B. - I dati sono desunti dall'annuario SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1936, p. 40.

TABELLA VIII

Teatri esistenti al 1° marzo 1939 secondo il genere di attività

Regioni	Lirica e concerti	Teatrale	Teatrale e cinematografica	In prevalenza cinematografica	Inattivi	TOTALE
Piemonte	2	53	68	98	4	225
Liguria	1	19	8	41	4	73
Lombardia	2	107	89	190	11	399
Venezia Trid.	—	8	1	7	1	17
Veneto	1	38	23	120	7	189
Venezia G. e Zara	—	10	6	26	4	46
Emilia	2	38	37	136	11	224
Toscana	1	37	46	126	12	222
Marche	—	37	10	42	10	99
Umbria	—	8	11	15	1	35
Lazio	2	12	16	40	7	77
Abruzzi e Molise	—	3	5	17	1	26
Campania	1	9	9	58	4	81
Puglie	—	6	6	56	8	76
Lucania	—	—	2	5	1	8
Calabrie	—	2	2	15	1	20
Sicilia	2	14	18	46	8	88
Sardegna	—	2	2	13	1	18
Libia	—	—	4	4	—	8
TOTALE	14	403	363	1.055	96	1.931

N. B. - I dati sono desunti da ISTAT, *Annuario statistico italiano 1939*, Roma 1939, 4ª serie, vol. VI, p. 85.

TABELLA IX

Teatri esistenti al 1° marzo 1939 secondo appartenenza o gestione

Regioni	Comuni	Enti vari	Privati	Oratori	OND	PNF
Piemonte	37	24	36	75	43	10
Liguria	13	9	20	13	15	3
Lombardia	18	51	50	171	95	14
Venezia Trid.	4	1	2	2	5	3
Veneto	22	27	49	45	38	8
Venezia G. e Zara	6	8	8	3	15	6
Emilia	60	26	54	22	53	9
Toscana	16	64	23	8	96	15
Marche	21	8	34	12	22	2
Umbria	11	10	3	6	4	1
Lazio	7	10	28	13	17	2
Abruzzi e Molise	10	2	12	1	1	—
Campania	11	7	48	1	12	2
Puglie	23	4	37	3	6	3
Lucania	2	—	1	1	1	3
Calabrie	5	3	7	1	4	—
Sicilia	30	4	39	2	10	3
Sardegna	2	5	4	3	4	—
Libia	1	2	3	—	2	—
TOTALE	299	265	458	382	443	84

N. B. - I dati sono desunti da ISTAT, *Annuario statistico italiano 1939*, Roma 1939, 4ª serie, vol. VI, p. 85.

TABELLA X

Incassi lordi, numero delle rappresentazioni e biglietti venduti dai Carri di Tespi nel 1939

Tipo di Carro	Incassi	Rappresentazioni	Biglietti
Tespi Lirico	2.616.988	73	379.278
Tespi Prosa N. 1	233.976	64	65.259
Tespi Prosa N. 2	263.923	69	72.085
TOTALE CARRI	3.114.887	206	516.622

N. B. - I dati sono desunti dall'annuario SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma 1939, p. 41.

TABELLA XI

Rappresentazioni e incassi lordi dei Sabati teatrali dal 1937 al 1940

Attività	1937		1938	
	Rappresen- tazioni	Incassi	Rappresen- tazioni	Incassi
Prosa	186	233.869	125	187.256
Dialettale	48	72.984	43	65.270
Lirica	47	131.239	44	126.468
Operetta	13	18.749	1	1.233
Rivista	20	31.178	4	5.318
Varietà	—	—	—	—
Concerti	5	4.058	3	2.625
TOTALE	319	492.077	220	388.170

Attività	1939		1940	
	Rappresen- tazioni	Incassi	Rappresen- tazioni	Incassi
Prosa	119	191.526	116	189.687
Dialettale	40	62.968	29	50.926
Lirica	39	116.034	39	107.629
Operetta	7	10.745	—	—
Rivista	15	22.898	7	13.396
Varietà	3	3.293	2	8.423
Concerti	—	—	—	—
TOTALE	223	407.464	193	370.061

N. B. - I dati sono desunti da ISTAT, *Annuario storico italiano 1941*, Roma 1941, 4ª serie, vol. VIII, p. 310; Id., *Annuario storico italiano 1942*, Roma 1942, 4ª serie, vol. IX, p. 171.

TABELLA XII

**Rappresentazioni, biglietti venduti e incassi lordi del teatro primario
dal 1936 al 1942**

(in migliaia)

Anni	Rappresentazioni	Biglietti	Incassi
1936 (*)	6,261	4.865	42.705
1937	8,175	6.343	54.706
1938	7,426	5.869	56.913
1939	7,196	5.843	64.709
1940	7,572	4.446	60.394
1941	8,457	5.306	75.534
1942	8,467	5.508	109.433

N. B. - I dati sono desunti dagli annuari SIAE, *Lo spettacolo in Italia*, Roma, anni 1936-1942.

(*) Mancano i dati di operetta, rivista e varietà del 1936.

APPENDICE I

Repertorio dei Carri di Tespi di prosa

1929

Oreste di V. Alfieri.

Il falconiere di Pietra Ardena di L. Marengo.

1930

La Figlia di Iorio di G. D'Annunzio.

1931

Carro n. 1: con L. Bonini, B. Starace-Sainati, I. Mascalchi, C. Tamberlani.

– *Romanticismo* di G. Rovetta.

– *Il trionfo d'amore* di G. Giacosa.

Carro n. 2: con E. Maltagliati, A. Dondini, A. Silvani.

– *Ginevra degli Almieri* di G. Forzano.

– *La donna vendicativa* di C. Goldoni.

Carro n. 3: con G. Donadio, L. Murari.

– *Sly* di G. Forzano.

– *Re burlone* di G. Rovetta.

1932

Carro n. 1: con A. De Sanctis.

– *Villafranca* di G. Forzano.

Carro n. 2: con A. Silvani.

– *L'amore sui tetti - Vecchi eroi* di A. Novelli.

– *La quaderna di Nanni* di Carrera.

Carro n. 3: con G. Donadio, L. Murari e I. Mascalchi.

– *Garibaldi* di D. Tumiatei.

– *La quaderna di Nanni* di Carrera.

1933

Carro n. 1: con A. Silvani, A. Piemontesi, V. Bernini.

– *Il mondo senza gamberi* di G. Rocca.

– *Il beffardo* di N. Berrini.

- Carro n. 2: con M. Giorda.
 - *I fratelli Castiglioni* di A. Colantuoni.
 - *Sly* di G. Forzano.
- Carro n. 3: con G. Donadio.
 - *Glauco* di E. L. Morselli.
 - *L'uomo che vendette la propria testa* di L. Antonelli.

1934

- Carro n. 1: con M. Gallina.
 - *Cicero* di L. Bonelli.
 - *La signora Rosa* di S. Lopez.
- Carro n. 2: con M. Giorda, M. Benvenuti.
 - *Serenata al vento* di C. Veneziani.
 - *Il maestro* di L. Antonelli.
 - *La casa lontana* di E. Olivieri.
- Carro n. 3: con A. Silvani.
 - *Lobengrin* di A. De Benedetti.
 - *Equatore* di A. De Stefani.

1935

- Carro n. 1: con M. Gallina, E. Varini, I. Riva, G. Cimara.
 - *L'invincibile* di A. Oriani.
 - *Delitto e castigo* di Gian Capo e A. Rossato.
- Carro n. 2: con A. Silvani.
 - *Milizia territoriale* di A. De Benedetti.
 - *Il volo degli avvoltoi* di R. Alessi.
- Carro n. 3: con A. Pettinelli, V. Bernini, A. Micheluzzi, M. Glek, I. Mascaldi.
 - *Tra vestiti che ballano* di P. M. Rosso di San Secondo.
 - *Fuochi d'artificio* di L. Chiarelli.

1936

- Carro n. 1: con M. Gallina, E. Varini, I. Riva, G. Cimara.
 - *Felicità Colombo* di G. Adami.
 - *Il sistema di Anacleto* di G. Tonelli.
- Carro n. 2: con A. Pettinelli.
 - *L'orologio a cucù* di A. Donini.
 - *È tornato carnevale* di G. Cantini.

1937

- Carro n. 1: compagnia Palmer - Almirante - Scelzo, diretta da L. Almirante.
 - *Ma non è una cosa seria* di L. Pirandello.
 - *Partire* di G. Gherardi.

- Carro n. 2: compagnia Borboni - Giorda, diretta da M. Giorda.
 – *Quella!* di C. G. Viola.
 – *Il pozzo dei miracoli* di B. Corra e G. Achille.

1938

- Carro n. 1: compagnia Almirante - Carli - Giorda, diretta da L. Almirante.
 – *Scampolo* di D. Niccodemi.
 – *Ecco la fortuna* di A. De Stefani e G. Cataldo.
 Carro n. 2: compagnia Donadio - Bonini, diretta da G. Donadio.
 – *Processo a porte chiuse* di V. Tieri.
 – *Re burlone* di G. Rovetta.

1939

- Carro n. 1: compagnia Masi - Giorda.
 – *Mi sono sposato* di G. Zorzi.
 – *La signora è partita* di G. Cataldo.
 Carro n. 2: compagnia Donadio, con C. Gheraldi.
 – *Sgrinfia e la sua gran giornata* di A. Donini.
 – *Fra Diavolo* di L. Bonelli.

APPENDICE II

Repertorio del Carro di Tespi lirico

1930

La Bohème di Puccini.
Cavalleria rusticana di Mascagni.

1931

Aida di Verdi.
Madama Butterfly di Puccini.
La Bohème di Puccini.

1932

Rigoletto di Verdi.
La Bohème di Puccini.
I pagliacci di Leoncavallo.
Cavalleria rusticana di Mascagni.

1933

Il trovatore di Verdi.

APPENDICI

La Bobème di Puccini.
Il barbiere di Siviglia di Rossini.

1934

Norma di Bellini.
Rigoletto di Verdi.
Tosca di Puccini.
Madama Butterfly di Puccini.

1935

La sonnambula di Bellini.
Norma di Bellini.

1936

La Gioconda di Ponchielli.
Il trovatore di Verdi.
La Bobème di Puccini.

1937

Aida di Verdi.
Rigoletto di Verdi.
La Gioconda di Ponchielli.

1938

Aida di Verdi.
La traviata di Verdi.
Andrea Chénier di Giordano.

1939

Aida di Verdi.
La traviata di Verdi.
La Gioconda di Ponchielli.

APPENDICE III

Repertorio dell'Estate Musicale Milanese

1937

Rigoletto di Verdi.
La traviata di Verdi.

La Bohème di Puccini.
Madama Butterfly di Puccini.
Turandot di Puccini.
Cavalleria rusticana di Mascagni.
I pagliacci di Leoncavallo.
Lohengrin di Wagner.
Fedora di Giordano.
Carmen di Bizet.

1938

La Bohème di Puccini.
Lucia di Lammermoor di Donizetti.
Don Giovanni di Lattuada.
Cavalleria rusticana di Mascagni.
Tosca di Puccini.
Maristella di Pietri.
Andrea Chénier di Giordano.
La Gioconda di Ponchielli.
Rigoletto di Verdi.
La traviata di Verdi.
Vecchia Milano di Vittadini.

1939

Un ballo in maschera di Verdi.
Rigoletto di Verdi.
La traviata di Verdi.
Otello di Verdi.
Tosca di Puccini.
Madama Butterfly di Puccini.
Manon Lescaut di Puccini.
Turandot di Puccini.
Cavalleria rusticana di Mascagni.
Amica di Mascagni.
I pagliacci di Leoncavallo.
Gloria di Cilea.
Francesca da Rimini di Zandonai.
Siberia di Giordano.

APPENDICE IV

**Opere di autore italiano rappresentate dal 1° gennaio 1934
al 31 maggio 1935 (luogo e data del debutto)**

- Arlecchino* di G. Adami (Milano, 14 gennaio 1935).
Il vecchio ragazzo di G. Adami (Milano, 12 settembre 1934).
Viaggiare in incognito di G. Gherardi (Livorno, febbraio 1934).
La voce del sud di E. Roma (Venezia, gennaio 1934).
Trampoli di S. Pugliese (Milano, 11 marzo 1935).
Primavera sulla neve di G. Romualdi (Roma, 20 ottobre 1934).
Questi ragazzi di G. Gherardi (Roma, 28 maggio 1934).
Il caso del dottor Hirn di R. Alessi (San Remo, novembre 1934).
Rollo il grande di D. Falconi (Milano, febbraio 1934).
Il tuo bacio di A. De Stefani e G. Romualdi (Roma, 31 marzo 1934).
Trucature di G. Gherardi (Milano, 6 novembre 1934).
L'urlo di A. De Stefani e F. Cerio (Bologna, 26 novembre 1934).
La felicità di P. Mazzolotti (San Remo, 18 dicembre 1934).
I figli del marchese Lucera di G. Gherardi (Roma, 3 gennaio 1935).
L'offerta di G. Antona Traversi Gismondi (Milano, 19 novembre 1934).
Glisenti calibro 9 di G. Romualdi (Roma, 23 gennaio 1935).
Mirabeau di A. Ninchi (Imperia, 9 novembre 1934).
Olimpiadi di A. De Stefani (Ancona, 2 ottobre 1934).
Ombre di ieri di A. De Stefani (Padova, 22 novembre 1934).
Il prigioniero di B. Ciaceri (Genova, 26 ottobre 1934).
La rivincita delle mogli di G. Valori (Milano, 12 marzo 1934).
Verde rosso e nero di E. Contini e F. Sarazani (San Remo, 26 aprile 1934).
La padrona del mondo di G. Bevilacqua (Venezia, 16 luglio 1934).
La guarnigione incatenata di A. Colantuoni (Milano, 12 marzo 1935).
Ho perduto mio marito di G. Cenzato (Genova, 9 novembre 1934).
La barca di Caronte di M. Chierighin (Venezia, 13 luglio 1934).
L'imperatrice si diverte di A. Casella e T. Pavlova (Milano, 20 ottobre 1934).
Brummel di L. D'Ambra, A. De Stefani e A. Donaudy (Milano, 2 gennaio 1934).
Un tesoro in una culla di C. Roggero (Brescia, 11 ottobre 1934).
Tabù di C. Roggero (Firenze, 10 maggio 1934).
Il campione, la donna e il match di A. Vanni (Massa - Carrara, 2 gennaio 1934).
Lo sciopero della virtù di A. Donaudy (San Remo, 5 dicembre 1934).
L'arcidiavolo di G. Gherardi (Milano, 11 marzo 1935).
Tutto e niente di G. Rocca (Milano, 4 marzo 1935).
Il ramo e la radice di R. Alessi (Roma, febbraio 1934).
Il raggio di V. Tieri (Roma, 12 ottobre 1934).
Bassano padre geloso di M. Bontempelli (Milano, 5 febbraio 1934).
Caterina Sforza di S. Benelli (Forlì, 27 gennaio 1934).
Il castello dell'Innominato di G. Tanzi (Milano, 17 aprile 1934).
Vestiti su misura di V. Minnucci (Napoli, 13 ottobre 1934).

- La paura* di V. Tieri (Roma, 31 agosto 1934).
Atanaus di Gian Capo (Verona, 7 settembre 1934).
L'ascensione di R. L. Borsotti (San Remo, 18 febbraio 1935).
L'arcangelo di R. L. Borsotti (Milano, 29 maggio 1934).
Il ragno di S. Benelli (Milano, 20 marzo 1935).
Equatore di A. De Stefani (Littoria, maggio 1934).
Una donnina senza logica di M. Reinach (Milano, 25 settembre 1934).
Uno piú due di L. Chiarelli (San Remo, 30 marzo 1935).
Le donne di V. Tieri (Napoli, 2 maggio 1935).
Gli occhi dell'altro di E. Torrini (Roma, 4 agosto 1934).
Cielo di M. Reinach (Roma, marzo 1935).
Il cibo degli dei di S. Pastorino (Salerno, 1° marzo 1935).
Il serpente a sonagli di E. Anton (Milano, 25 febbraio 1935).
La morte di F. Guidi Di Bagno (Roma, 8 maggio 1935).
L'amore piú forte di F. Salvatelli (Milano, 19 gennaio 1935).
La fattoria Polker di A. Rossato (Milano, 24 aprile 1935).
Cicero di L. Bonelli (Milano, 15 gennaio 1934).
Il marito che cerco di S. Gotta e S. Pugliese (Torino, 19 aprile 1934).
La signorina senza motore di E. De Martino (Verona, 1° febbraio 1934).
Trecento all'ora di E. De Martino (Vigevano, 9 dicembre 1934).
L'amante di prima di G. Valori (Forlì, 31 luglio 1934).
Antitragica di F. Nardelli e F. Sarazani (Firenze, 9 febbraio 1934).
Savonarola di R. Alessi (Firenze, 28 maggio 1935).
Civiltà di F. De Robertis (Venezia, 20 novembre 1934).
Non tradisco mio marito! di D. Properzi (Napoli, 15 aprile 1934).
Com'è bella la vita di D. Benni (Lodi, 1° luglio 1934).
Il fiore sullo stagno di G. Cenzato (Firenze, 18 gennaio 1934).
La signora k. o. di G. Cenzato e E. Podestà (La Spezia, 18 maggio 1935).
Gli ultimi romantici di S. Giovaninetti (Roma, 20 novembre 1934).
Baccarat di B. Papeschi (Roma, 17 settembre 1934).
Anonima Fratelli Roylott di G. Giannini (Milano, gennaio 1934).
La casa lontana di E. Olivieri (Torino, 13 marzo 1934).
Mimosa di G. Giannini (Roma, 2 ottobre 1934).
Consiglio di guerra di A. De Stefani e F. Cerio (Roma, 19 febbraio 1935).
Dall'altro mondo di C. Roggero (Fidenza, 9 aprile 1934).
La bambola parlante di G. Giannini (Genova, 24 settembre 1934).
La sera del sabato di G. Giannini (Roma, 15 settembre 1934).
I rapaci di G. Giannini (Roma, gennaio 1935).

N. B. - I dati sono desunti da SIAE, *Annuario del teatro italiano*, Roma 1935.

INDICE DEI NOMI

- Abba, Marta, 98, 143 n., 175 e n.
Abbiati, Franco, 348 n.
Abruzzo, Michele, 326.
Acerbo, Giacomo, 46 n.
Achille, Giuseppe, 367.
Acquarone, Aldo, 253.
Adami, Giuseppe, 253, 366, 370.
Adani, Laura, 224, 253.
Addis Saba, Marina, 238 n.
Afeltra, Gaetano, 303 n.
Aicardi, Raoul, 238 n.
Airoldi, Aldo, 331 n.
Alberti, Alberto Cesare, 37 n., 38 n.,
97 n., 126 n., 175 n., 265 n.
Alessi, Rino, 192, 199, 228, 366, 370,
371.
Alfano, Franco, 317.
Alfassio Grimaldi, Ugoberto, 238 n.
Alfieri, Edoardo Dino, 150, 160, 169,
175, 176, 177, 178 e n., 180, 183,
184, 187, 198, 200 n., 204, 205, 213,
214 n., 218, 219, 224, 229 e n., 250,
256, 257, 258 e n., 277 e n., 278, 286,
290.
Alfieri, Vittorio, 109, 214, 251, 315,
365.
Alighieri, Dante, 205.
Allegretti, Franco, 238 n.
Almieri, Celeste, 119 n.
Almirante, Luigi, 61, 84, 92 n., 143 n.,
224, 366, 367.
Alvaro, Corrado, 233 n., 296 n., 297 e n.
Alwens, Ludwig, 299, 300 n.
Amaglobeli, Sergej, 169, 274 n.
Amendola, Emilio, 326, 348.
Amicucci, Ermanno, 197 n., 207 n., 352
n.
Amiel, Denys, 167, 272 n.
Andreev, Leonid Nikolaevič, 272 n.
Angeli, Siro, 237, 238 n., 339.
Angelini, Cinico (pseud. di Angelo Ci-
nico), 328.
Angelini, Franca, 117 n.
Angelini, Sandro, 238 n.
Aniante, Antonio (pseud. di A. Rapi-
sarda), 174.
Anitua, Fanny, 74.
Anselmi, Rosina, 326.
Anton, Edoardo, 371.
Antona Traversi Gismondi, Giannino,
113, 272, 370.
Antonelli, Edoardo, 238 n.
Antonelli, Luigi, 14, 109, 199, 366.
Apollonio, Mario, 194.
Aranguren, J. L., 159 n.
Ardemagni, Mirko, 120 n.
Ariosto, Ludovico, 315.
Aristofane, 314.
Armout, Paul, 70 n.
Arpinati, Leandro, 111, 145 n.
Badoglio, Pietro, 340.
Bagatti Valsecchi, Giuseppe, 98.
Baker, Joséphine, 81.

- Balabanov, Nicola T., 169.
 Balducci, Gaetano, 306.
 Balla, Giacomo, 22.
 Balsomini, Orlando, 132 n.
 Barracu, Francesco Maria, 342 n.
 Barrie, James Matthew, 272 n., 299 n.
 Barzizza, Pippo, 328.
 Baseggio, Cesco, 17, 326.
 Basile, Carlo, 70 n., 126.
 Bassi, Mario, 346, 347 e n., 352 n.
 Battigalli, Enzo, 254 n.
 Baty, Gaston, 88.
 Bauer, 7 n.
 Beer, Guido, 155 e n.
 Beethoven, Ludwig van, 101.
 Begnotti, Luigi, 65, 66 e n., 140 n.
 Begović, Milan, 169.
 Bellezza, Vincenzo, 316.
 Bellini, 328.
 Bellini, Vincenzo, 113, 316, 368.
 Belloni, Ernesto, 74 n.
 Benassi, Domenico (detto Memo), 224, 253.
 Benavente y Martínez, Jacinto, 299 n.
 Beneduce, Alberto, 176.
 Benelli, Sem, 5, 34, 41, 84, 125, 199, 215, 216 e n., 220, 272 e n., 370, 371.
 Benjamin, Walter, 119 e n.
 Benni, Antonio Stefano, 98.
 Benni, Dario, 371.
 Benvenuti, Maria, 366.
 Beretta, Enrico, 113.
 Bernard, Jean Jacques, 169.
 Bernard, Paul (detto Tristan), 69 n.
 Bernhardt, Sarah, 10.
 Bernini, Vanda, 365, 366.
 Bernocchi, Antonio, 98.
 Bernstein, Henry, 10, 14, 210, 211.
 Berrini, Nino, 12, 214 n., 296 n., 311, 365.
 Berry, Jules, 143 n.
 Bertuetti, Eugenio, 211 e n.
 Besozzi, Nino, 200, 253, 290 n.
 Betrone, Annibale, 113, 188, 224.
 Betti, Bruno, 132 n.
 Betti, Ugo, 297.
 Bevilacqua, Giuseppe, 126, 370.
 Biancoli, Oreste, 249.
 Billinger, Richard, 348.
 Binazzi, Bino, 269 n.
 Birabeau, André, 272 n., 299 n.
 Bismarck, Otto Eduard Leopold von, 323.
 Bissi, Giovanni, 50, 109.
 Bizet, Georges, 369.
 Blasetti, Alessandro, 135, 239.
 Bo, Carlo, 20 n.
 Bocchini, Arturo, 65 n., 79, 81 e n., 89 n., 141 e n., 174 n., 176, 177 e n., 178 e n., 179 e n., 180, 181 n., 183 e n., 212.
 Bocconi, Girolamo, 42 n.
 Bodrero, Emilio, 58 n., 194 e n., 233, 255 n., 320.
 Boito, Arrigo, 279 n.
 Bologna, Domenico, 238 n.
 Bonacina, Giorgio, 338 n.
 Bonaparte, Napoleone, 214, 230, 265, 266.
 Bonelli, Luigi, 170, 238, 253, 272 n., 366, 367, 371.
 Bonini, Letizia, 365, 367.
 Bontempelli, Massimo, 12, 97 n., 167, 168, 192, 200, 339, 370.
 Borboni, Paola, 165 n., 188, 199, 214 n., 338, 367.
 Borelli, Alda, 91, 92 n.
 Borelli, Giovanni, 104 n.
 Borghesi, 92 n.
 Borletti, Senatore, 74, 97.
 Borri, 177.
 Borsotti, Riccardo L., 371.
 Bossi, Guido, 313.
 Botta, Guido, 238 n.
 Bottai, Giuseppe, 64, 124, 131, 132, 133, 134 e n., 135, 136 e n., 137 e n., 138, 139, 140, 147, 149, 155, 159, 174, 193, 206 n., 231 e n., 242, 243, 244 e n., 245, 261, 263, 295 n., 335 n.
 Bourdet, Edouard, 299.
 Bovio, Libero, 57, 265.
 Bracco, Roberto, 125, 199 n., 215.
 Bracher, Karl Dietrich, 209 n.

- Bragaglia, Anton Giulio, 2 n., 22, 68 n.,
 126 e n., 127 e n., 135, 174 n., 190
 n., 200, 232 e n., 233 e n., 265 e n.,
 302, 309, 324, 331, 332 n., 333.
 Brancati, Vitaliano, 200, 276 n., 285 n.
 Brecht, Bertolt, 127.
 Brenner, Hildegard, 167 n., 246 n., 274
 n.
 Briand, Aristide, 10.
 Brignone, Mercedes, 3.
 Brissoni, Alessandro, 231.
 Brunati, Giuseppe, 37 e n., 40 n.
 Brusa, Erminio, 111.
 Bruto, Marco Giunio, 269.
 Buffa, Giuseppe, 65 n.
 Busti, Mario, 85 n.

 Caballo, Ernesto, 238 n.
 Caizzi, Ezio, 238 n.
 Calisti, Gastone, 238 n.
 Callari, Francesco, 291 n.
 Calò, Giovanni, 41 n.
 Calò, Romano, 92 n., 119 n.
 Calza, Gianni, 310 n.
 Calza Bini, Gino, 29, 42, 267.
 Calzini, Raffaele, 272 n.
 Campa, Pio, 325 n.
 Campanile, Achille, 199.
 Canella, Guido, 117 n.
 Canepa, Arturo, 87 n.
 Cannella, Gaetano, 64 n.
 Cannistraro, Philip V., 19 n., 159 n.,
 160 e n., 210 n., 241, 279 n.
 Canonica, Pietro, 221.
 Cantini, Guido, 22 n., 199, 303, 366.
 Cantore, Romano, 198 n.
 Capasso Torre di Pastene, Giovanni,
 160.
 Capo, Gian (pseud. di Giovanni Capo-
 divacca), 366, 371.
 Capoferri, Pietro, 65 n., 131 e n., 291
 n., 292.
 Caputo, Giacomo, 246 n.
 Carini, Giorgio, 10 n.
 Carini, Luigi, 224, 253, 265 e n.
 Carli, Laura (pseud. di L. Russo), 224,
 367.
 Carli, Mario, 285 n.
 Carlo, 57.
 Carnabuci, Piero, 308.
 Carpi, Attilio, 123 e n.
 Carrera, Valentino, 365.
 Casalini, Armando, 35.
 Cascetta, Annamaria, 127 n.
 Casella, Alfredo, 87, 200, 317, 370.
 Casini, Gherardo, 280 n.
 Cassio, Stefano, 319 n.
 Castagneto, Gianni, 309.
 Castellino, Giovanni, 2 n., 141 n.
 Cataldo, Gaspare, 367.
 Cavacchioli, Enrico, 12, 37 e n., 38,
 40 n.
 Cavallo, Pietro, 271 n., 272 n., 330 n.
 Cavour, Camillo Benso conte di, 208,
 266, 323.
 Cecchi, Giovanni Maria, 315.
 Čechov, Anton Pavlovič, 14, 272 n.
 Centazzo, Luciano, 238 n.
 Cenzato, Giovanni, 370, 371.
 Cerio, Ferruccio, 370, 371.
 Cervi, Gino, 224.
 Cesare, Caio Giulio, 214, 266, 268.
 Cesari, Maurizio, 213 n.
 Chiarella (fratelli), 4.
 Chiarelli, Luigi, 5, 6, 21 e n., 42, 50,
 87, 119 n., 199, 251, 272 n., 366, 371.
 Chiaromonte, Nicola, 233 n.
 Chiavolini, Alessandro, 7 n., 23 n., 145
 n., 232 n.
 Chierighin, Mario, 370.
 Chiusano, Italo Alighiero, 166 n., 274 n.
 Ciaceri, Benedetto, 370.
 Cialente, Renato, 224, 302.
 Giano, Galeazzo, 92, 160, 162, 165 e n.,
 166, 176, 177, 178 e n., 180 e n., 181,
 182, 183, 184, 185 n., 190, 191, 193,
 204, 213, 265, 278.
 Ciarlantini, Franco, 33 e n., 34, 44 n.,
 210 e n., 267.
 Ciarnelli, Luigi, 238 n.
 Cilea, Francesco, 92, 316, 369.
 Cimara, Giovanni, 366.
 Cimara, Luigi, 92 n., 172.
 Ciocca, Gaetano, 168.

- Clemenceau, Georges, 10.
 Cocteau, Jean, 299 n.
 Cogliolo, Pietro, 58 n.
 Colantuoni, Alberto, 199, 272, 366, 370.
 Colombo, Carlo, 238 n.
 Colombo, Mario, 66 n., 140 n.
 Conti, Claudio, 238 n.
 Contini, Ermanno, 194, 236 n., 336 n., 370.
 Convalli, Enzo, 238 n.
 Coolus, Romain (pseud. di Max-René Weil), 272 n.
 Copeau, Jacques, 168, 255.
 Coquelin (fratelli), 10.
 Corbi, Matteo, 238 n.
 Cordova, Ferdinando, 29 n., 34 n., 35 n., 47 n., 106 n.
 Corelli, Arcangelo, 101.
 Corra, Bruno, 367.
 Corradini, Enrico, 268.
 Corsi, Mario, 102 n., 104 n., 111 n., 200, 255 n., 256 n., 295, 297 n.
 Cortesi, Mario, 126.
 Cossa, Pietro, 315.
 Costà, Orazio, 231, 238 n.
 Craig, Edward Gordon, 24 n., 169.
 Crespi, Silvio, 97.
 Crommelynck, Fernand, 14.
 Crosetto, Ugo, 48 n.
 Cubeddu, Italo, 167 n.
 Cuomo, Giovanni, 340 n.
- D'Agostino, Alberto, 306.
 D'Ambra, Lucio (pseud. di Renato Eduardo Manganella), 126, 199, 282 e n., 370.
 D'Amico, Silvio, 2 n., 4 n., 12 e n., 15, 16 n., 20 e n., 41, 74 n., 84 n., 92 n., 106 n., 127 n., 135, 147 e n., 148 e n., 166 n., 169, 189, 190 n., 193, 194, 197 e n., 208 n., 213 e n., 230, 231 e n., 233 n., 238 n., 239 n., 246 n., 247 n., 250 e n., 266 n., 270 n., 281 n., 289 n., 294 n., 311 n., 312 e n., 314, 320, 336 e n.
 D'Annunzio, Gabriele, 40, 94, 103, 167, 251, 255, 315, 350, 365.
- Dapporto, Carlo, 351.
 De Benedetti, Aldo, 253, 366.
 De Capitani D'Arzago, Giuseppe, 24, 97, 206 n.
 De Cesare, Nicola, 290 n., 335 n.
 De Felice, Renzo, 29 n., 35 n., 202 n., 204 n., 210 n., 235 n., 242 n., 266 n., 270 n., 279 n., 285 n., 294 n.
 De Feo, Sandro, 233 n., 238.
 De Filippo (fratelli), 326, 338.
 De Francis, Umberto, 238 n.
 De Grand, Alexander J., 134 n., 244 n.
 De Grazia, Victoria, 106 n., 108 n., 112 n., 113 n., 241.
 De Lillo, Luigi, 313 n.
 De Martino, Emilio, 371.
 De Mattei, Rodolfo, 314.
 De Michelis, Eurialo, 233 n.
 De Pirro, Nicola, 55 e n., 135, 138 n., 139 e n., 156 e n., 163 e n., 164, 165 e n., 170, 171 n., 180, 181, 182, 183, 193, 202, 203 n., 204 n., 207 n., 221 n., 228, 229 e n., 248 n., 255 n., 256 n., 257 n., 270, 276, 292 n., 297 n., 306, 309 n., 313, 342.
 De Pompeis, E., 87 n.
 De Riso, Achille, 66 n.
 De Robertis, F., 371.
 De Sanctis, Alfredo, 149, 150, 199, 365.
 De Sica, Vittorio, 224.
 De Stefani, Alessandro, 37 e n., 38 e n., 40 n., 94, 109, 199, 251, 267, 272 n., 278, 311 e n., 339, 366, 367, 370, 371.
 De Vecchi di Val Cismon, Cesare Maria, 92, 93 n., 163 n.
 Deakin, Frederick William, 345.
 Decleva, Enrico, 267 n.
 Del Beccaro, Felice, 238 n.
 Delcroix, Carlo, 255.
 Deliliers, Vittore, 64 n.
 Della Guardia, Ermete, 21 n., 50 n.
 Depero, Fortunato, 22.
 Deval, Jacques, 214 n.
 Dezza, Mario, 264.
 Di Giacomo, Salvatore, 20.
 Di Lando, Ruggero, 249.

- Di Liberto, Marco, 303 n.
 Di Marzio, Cornelio, 58 n., 206 n., 233, 265 e n., 335 n.
 Di Pace, Vittorio, 238 n.
 Di Stefano, Carlo, 213 n.
 Dini, Dante, 106.
 Doglio, Carlo, 238 n.
 Doglio, Federico, 24 n., 78 n., 305 n.
 Donadio, Giulio, 365, 366, 367.
 Donaudy, Alberto, 370.
 Dondini, Ada, 365.
 Donini, Alberto, 366, 367.
 Donizetti, Gaetano, 279 n., 316, 369.
 Dukes, Ashley, 169.
 Durante, Checco, 189, 326.
 Duse, Eleonora, 12.
 Duverger, Maurice, 159 n.
- Ebert, Carl, 255.
 Ellul, Jacques, 159 n., 162 n.
 Eschilo, 268.
 Evola, Julius, 211 n.
- Fabbri, Diego, 304 n.
 Fabre, Émile, 169.
 Fabro, Wanda, 231.
 Falconi, Armando, 70 n., 150, 200, 253.
 Falconi, Dino, 249, 370.
 Falena, Ugo, 109, 113.
 Fariello, F., 318.
 Farinacci, Roberto, 218 n., 263, 264 e n., 265, 267.
 Farkas, 188.
 Fazio, Gaetano, 324 n.
 Fedele, Pietro, 22 n., 23 e n., 44 n., 70.
 Felice, Carlo A., 127 n.
 Ferone, Emilio, 67, 140.
 Ferrari, Andrea Carlo, 86.
 Ferrari, Paolo, 249, 315.
 Ferravilla, Edoardo, 3.
 Ferretti, Lando, 111 e n., 160.
 Ferrieri, Enzo, 127.
 Ferro, Antonio, 169.
 Fiandra, Umberto, 18.
 Fiocco, Achille, 194, 331 e n.
 Fodor, László, 188, 272 n.
 Fontanelli, Giorgio, 266 n.
- Forges Davanzati, Roberto, 34, 113.
 Fornaciari, Bruno, 145, 174, 178, 179 n., 180 e n., 181 n., 182, 183.
 Forzano, Giovacchino, 6, 48 n., 56 n., 65 e n., 109, 110, 113, 140, 174, 191, 201, 251, 253, 255, 265, 266 e n., 267, 272 n., 314, 365, 366.
 Foschi, Claudio, 50.
 Fossati, Paolo, 15 n.
 Fossi, Ottorino, 32 n.
 Fougez, Anna (pseud. di A. Pappacena), 199.
 Fracchia, Umberto, 21 e n., 42.
 Franchini, Idalgo, 66 n.
 Franchini, Teresa, 199.
 Franco, Delia, 326.
 Freddi, Luigi, 205 e n.
 Fregoli, Leopoldo, 17.
 Frescura, Attilio, 126.
 Freud, Sigmund, 210.
 Frigerio, Giorgio, 236 n., 276 n.
 Fulchignoni, Enrico, 200, 232, 234 n., 238 n., 296 n., 301 n., 302 e n., 303 n., 304 n.
 Funk, Walther, 165.
- Galdieri, Michele, 327, 328, 329 e n., 330 n.
 Galli, Carlo, 340 n.
 Galli, Dina, 61, 200, 224, 253, 267.
 Gallina, Giacinto, 207, 339.
 Gallina, Mario, 366.
 Galsworthy, John, 299 n.
 Gamberini, Guido, 68 n., 278 e n.
 Gandusio, Antonio, 11, 61, 200, 224.
 Garavaglia, Ferruccio, 3.
 Garbagni, Mario, 97.
 Garroni, Emilio, 317 n.,
 Gasco, Alberto, 92.
 Gavazzi, Giuseppe, 98.
 Gentile, Giovanni, 90.
 Gentilli, Olga Vittoria, 308.
 Géraldy, Paul (pseud. di P. Lefèvre), 272 n.
 Gerbidou, 70 n.
 Germani, Gino, 284 n., 285 n.
 Gheraldi, Cesarina, 367.

- Gherardi, Gherardo, 10 n., 127, 238, 248 n., 253, 272, 276, 277 n., 294 e n., 314, 327 e n., 366, 370.
 Ghislanzoni, Alberto, 2 n., 60 n.
 Giachetti, Cipriano, 234 n., 235 n., 237 n., 351 n.
 Giachetti, Gianfranco, 17.
 Giacometti, Paolo, 86, 315.
 Giacosa, Giuseppe, 29, 339, 365.
 Giannini, Alberto, 174 e n.
 Giannini, Ettore, 231.
 Giannini, Guglielmo, 327, 371.
 Giannuzzi Savelli, 176, 179, 183, 185 n.
 Gigli, Beniamino, 103.
 Giorda, Marcello, 143 n., 366, 367.
 Giordana, Gian Pietro, 236, 238 n.
 Giordani, Ignazio, 306.
 Giordani, Paolo, 5, 7 n., 22 e n., 23, 38, 39 e n., 40, 41, 64 e n., 69, 98, 135, 150, 173, 174 e n., 175, 176, 177, 178 e n., 179 e n., 180, 181, 182, 183, 185 n., 266 e n., 311.
 Giordano, Umberto, 92, 167, 316, 368, 369.
 Giovaninetti, Silvio, 272, 371.
 Giraud, Giovanni, 315.
 Gismano, Domenico, 27, 32 e n.
 Gismondi, Pietro, 238 n.
 Glek, Mariú, 366.
 Goebbels, Joseph, 165, 166, 167 n., 190, 245, 322 e n.
 Goethe, Johann Wolfgang von, 274, 275, 350.
 Goldmann, Cesare, 98.
 Goldoni, Carlo, 206, 207, 208, 251, 309, 315, 320, 350, 365
 Gorgolini, Pietro, 57.
 Gorla, 24.
 Gorrieri, Gastone, 64.
 Gotta, Salvatore, 40 e n., 271 e n., 371.
 Govi, Gilberto, 17, 253, 326.
 Gramatica, Emma, 87, 190, 199, 214 n., 215, 224.
 Gramatica, Irma, 87, 199.
 Grandi, Dino, 88 e n.
 Granzotto, Gianni, 159 n.
 Grassi, Paolo, 126 n., 302, 305 n., 348 n.
 Gregor, Joseph, 168, 169.
 Griffini, Emilio, 86 n.
 Gropius, Walter, 168.
 Guazzotti, Giorgio, 2 n., 114 n., 305 n.
 Guerra, Ugo, 238 n.
 Guerri, Giordano Bruno, 134 n., 163 n., 165 n., 182, 183 n., 185 n.
 Guerrieri, Gerardo, 233 n., 303 n., 332 n.
 Guidi Di Bagno, Ferdinando, 371.
 Guitry, Alexandre (detto Sacha), 14, 70 n., 272 n.
 Hamilton, Alastair, 216 n., 279 n.
 Hauptmann, Gerhart, 168.
 Hauser, Arnold, 15 n.
 Hearney, P., 299 n.
 Hebbel, Christian Friedrich, 350.
 Hellman, Lillian, 325.
 Heltai, Jenö, 188.
 Hennequin, Alfred Néoclès, 272 n.
 Hennequin, Charles-Maurice, 299.
 Herczeg, Ferenc, 14, 188, 272 n.
 Hermet, Augusto, 248 n., 270 n.
 Hight, Beryl, 126.
 Hilar, Karel Hugo (pseud. di K. H. Bakule), 168, 169.
 Hitler, Adolf, 165, 210, 322, 323.
 Hofmannsthal, Hugo von, 173, 272 n.
 Iaccio, Pasquale, 213 n., 330 n.
 Ibsen, Henrik, 13, 272 n.
 Ingraio, Pietro, 238 n.
 Jannings, Emil, 210 e n.
 Johst, Hans, 274.
 Kadar, Bela, 188.
 Kaden-Bandrowski, Juliusz, 169.
 Kafka, Franz, 210.
 Kálmán, Emmerich, 121.
 Kaufman, George S., 272 n.
 Klein, Gabriella, 271 n.
 Komiaty, 188.
 Labiche, Eugène, 272 n.
 Labroca, Mario, 316, 323 n., 327, 328 n.

- Laghini, Ribelle, 66 n.
 Latilla, Gino, 326.
 Lattuada, Felice, 369.
 Laubinger, Otto, 166.
 Lazarsfeld, Paul F., 115 n., 159 n.
 Lazzarini, Guido, 308.
 Le Grix, François, 199.
 Leffi, Ernesto, 176, 181, 183.
 Lehar, Franz, 121.
 Leoncavallo, Ruggero, 367, 369.
 Leoni, G. D., 274 n.
 Leopardi, Giacomo, 208.
 Liberati, Franco, 4, 23, 122, 135, 267.
 Lisi, Luigi, 238.
 Liverani, F. A., 66 e n., 306, 335 n.
 Lo Gatto, Ettore, 211 e n.
 Lodovici, Cesare Vico, 120 n., 246 n.,
 266 n., 270 n., 305 n.
 Lombardo, Carlo, 3, 121.
 Lopez, Sabatino, 210, 251, 267, 272 n.,
 366.
 Lualdi, Adriano, 72 n., 87 n., 190 n.,
 316, 317.
 Luciano, Celso, 199 n., 206 n., 221 n.
 Lumbroso, Giacomo, 280 n.
 Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič, 21.
 Luongo, Giuseppe, 127, 199, 339.

 Macario, Erminio, 81.
 Machiavelli, Niccolò, 67, 214.
 Mafai, Mario, 233 n.
 Magnani, Guido, 3.
 Magni, Adriano, 303 n.
 Malipiero, Gian Francesco, 317.
 Maltagliati, Evelina (detta Evi), 199,
 224, 253, 365.
 Manacorda, Giuliano, 271 n.
 Mangini, Mario, 328.
 Mann, Thomas, 210.
 Mannozi, Tina, 308.
 Manzari, Nicola, 238 n.
 Manzi, Alberto, 236 n., 276 n.
 Manzoni, Alessandro, 315.
 Manzoni, G., 87.
 Marchi, Corrado, 135, 153, 200 n.
 Marchi, Virgilio, 148, 168.
 Marchiò, Fanni, 92 n.

 Marengo, Leopoldo, 365.
 Maresca, Luigi, 3, 18.
 Mari, Febo, 31, 224.
 Marinetti, Filippo Tommaso, 14, 15 e
 n., 20, 22, 23, 57, 126, 167, 168,
 200, 295.
 Marino, Iginò, 155 n.
 Marinucci, Vinicio, 348 n., 349 e n.
 Marinuzzi, Gino, 316.
 Marioli, Marino, 304 n.
 Marpicati, Arturo, 174.
 Martini, Fausto Maria, 5, 87, 109, 272
 n.
 Martini, Ferdinando, 20.
 Mascagni, Pietro, 72 e n., 87, 102, 113,
 167, 198, 265, 279 n., 316, 367, 369.
 Mascalchi, Ignazio, 365, 366.
 Masi, Rossana, 367.
 Matteotti, Giacomo, 35, 97.
 Mattioli, Raffaele, 145 e n.
 Mattoli, Mario, 119.
 Maugham, William Somerset, 272 n.
 Mazzini, Giuseppe, 67.
 Mazzolotti, Piero A., 370.
 Mazzoncini, Ugo, 238 n.
 Mazzucato, Piero, 41 n.
 McQuail, Denis, 161 n., 283 n.
 Meano, Cesare, 245 n.
 Mejerchol'd, Vsevolod Emil'evič, 127,
 211.
 Melani, Raffaele, 238.
 Melato, Maria, 199, 200, 224.
 Melchinger, S., 324 n.
 Melchiori, Melchiorre, 59.
 Meldolesi, Claudio, 305 n.
 Melnati, Umberto, 224.
 Menichelli, Dora, 253.
 Merlini, Elsa (pseud. di E. Tschelies-
 nig), 172, 224, 302, 328.
 Merton, Robert K., 115 n., 159 n.
 Metastasio, Pietro (pseud. di P. Trapas-
 si), 315, 350.
 Mezio, Alfredo, 296 n.
 Mezza, Silvino, 9.
 Mezzanotte, Paolo, 272 n.
 Mezzasoma, Fernando, 342 e n., 343.
 Michelotti, Gigi, 324 n., 351 n.

- Micheluzzi, Amalia, 366.
 Migliari, Armando, 253.
 Mikhailov, 127.
 Milly (pseud. di Carla Mignone), 119 n.
 Minnucci, Vittorio, 370.
 Misasi, Federico, 325 n.
 Misciatelli, Piero, 268 n.
 Moissi, Alessandro, 173.
 Molière (pseud. di Jean-Baptiste Poquelin), 339, 350.
 Molinari, Bernardino, 92, 316.
 Molmenti, Pompeo, 41 n.
 Molnár, Ferenc, 14, 188, 272 n.
 Monaldi, Gastone, 112.
 Montanelli, Indro, 159 e n.
 Montani, Pietro, 317 n.
 Montebugnoli, Vero, 294 n.
 Montemezzi, Italo, 317.
 Monteverdi, Claudio, 316.
 Monticone, Alberto, 339 n.
 Morandi, Mario M., 244 n.
 Morelli, Rina, 253.
 Morello, Vincenzo, 39 e n., 40, 69, 230 e n.
 Moretti, Luigi, 318, 319 e n.
 Mori, Cesare, 176.
 Morin, Edgar, 283 n.
 Morselli, Ercole Luigi, 12, 366.
 Mosse, George L., 241, 242 e n.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 101, 322.
 Mulè, Giuseppe, 92, 316, 317.
 Murari, Lina, 365.
 Muraro, Michelangelo, 238 n.
 Muratori, S., 318.
 Murolo, Ernesto, 200.
 Musco, Angelo, 17.
 Musmeci, Sebastiano (Ignis), 103.
 Musso, Giovanni, 238 n.
 Mussolini, Arnaldo, 24 n., 68 e n., 80 n., 182, 183.
 Mussolini, Benito, 19, 22 e n., 23 e n., 24, 35 n., 36, 38, 39, 40 e n., 41, 50, 51 e n., 56, 57 n., 58 n., 64, 67, 72 e n., 73 n., 74 n., 75 e n., 79 n., 87 e n., 88 n., 94, 96, 101 e n., 102, 103, 104, 109, 110, 112, 121, 129, 133, 138, 139, 142 n., 145 e n., 146, 148, 149 e n., 150 e n., 151, 152, 153, 157, 163 e n., 174, 175 e n., 176 e n., 179 e n., 181, 182, 183, 186, 189, 191, 199 n., 200, 202 e n., 204, 208, 214 e n., 215 e n., 216 n., 221, 230 e n., 231 e n., 232 n., 239, 246, 247, 248, 249, 254, 255, 258, 264 e n., 265, 266 e n., 267, 269, 270 e n., 277 e n., 278, 279 n., 285, 286, 311 e n., 313, 323, 328 n., 336, 339, 340, 347 e n., 352 n.
 Nardelli, Federico, 371.
 Nasalli Rocca, Saverio, 63 e n.
 Natalini, Antonio, 238 n.
 Navarrini, Nuto, 351.
 Navoni, A., 85 n.
 Nelli (pseud. di Francesco Cipriano Marinelli), 328.
 Nelli, Ernesto, 238 n.
 Németh, Antonio, 167, 169.
 Nemirovič-Dančenko, Vladimir Ivanovič, 232 n.
 Niccodemi, Dario, 13, 20, 85, 92 n., 251, 253, 272 n., 367.
 Nicolai, Amedeo, 12 n., 13 n.
 Nicolodi, Fiamma, 279 n.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 280.
 Ninchi, Annibale, 370.
 Nitti, Francesco Saverio, 41 n.
 Nivellini, Vittorio, 347 n.
 Noto, Oreste, 64 n.
 Novelli, Augusto, 92 n., 365.
 Nucci, Alberto, 306.
 O'Neill, Eugene Gladstone, 233, 329.
 Olivieri, Cesare, 92 n.
 Olivieri, Egisto, 10 n., 251, 272, 366, 371.
 Oppo, Cipriano Efsio, 313.
 Orazi, Vittorio, 127 n.
 Oriani, Alfredo, 251, 366.
 Osiris, Wanda (pseud. di Anna Menzio), 328, 351.
 Ostrovskij, Aleksandr Nikolaevič, 232 n.
 Pace, Biagio, 104 n., 314.

- Pacini Savoy, Leone, 274 n.
 Pacuvio, Giulio (pseud. di G. Puppo),
 233, 234 n., 236 n., 238 n.
 Padovani, Cesare, 234 n.
 Paganini, Niccolò, 211.
 Pagnani, Andreina, 199.
 Pagnani, Franco, 109.
 Palmarini, Uberto, 14.
 Palmer, Kiki (anche Daniela Palmer o
 Palma; pseud. di Giulia Fogliata),
 200, 224, 366.
 Pandolfi, Vito, 303 e n.
 Paoletta, Domenico, 238 n.
 Paone, Remigio, 196, 200, 309.
 Papa, Bernardo, 309, 313.
 Papa, Emilio Raffaele, 20 n.
 Paradossi, Giuseppe, 4, 31.
 Parenti, Franco, 302.
 Parenti, Rino, 107 n.
 Parravicini, 326.
 Pascoli, Giovanni, 237.
 Pasetti, Aldo, 325 n.
 Pasetti, Guido, 236, 238 n.
 Pastonchi, Francesco, 202, 269 e n.,
 270 n.
 Pastorino, Salvatore, 371.
 Pavlova, Tatjana, 61, 199, 370.
 Pavolini, Alessandro, 233, 238, 239,
 240, 280 n., 281 e n., 286, 287 e n.,
 288, 289 e n., 290 e n., 291 e n.,
 292, 293, 294 n., 297, 298 e n., 299,
 300, 303, 306, 307, 308 e n., 309 e
 n., 313, 320, 322 e n., 329 n., 335 n.,
 336.
 Pavolini, Corrado, 231, 233 n., 295 n.,
 302 n., 303 n., 304 n., 312 e n.
 Pellizzi, Camillo, 280 n.
 Pennisi, Pasquale, 295 n.
 Pepe, Nico, 308.
 Pericoli, Vincenzo, 264 e n.
 Personé, Luigi M., 248 e n.
 Pertile, Fidenzio, 326 n.
 Petersen, Jens, 209 n.
 Petrocchi, Giorgio, 280 n.
 Petrolini, Ettore, 17, 102, 165, 279 e n.,
 280 n.
 Pettinelli, Amilcare, 366.
 Peverelli, Carlo, 87 n.
 Piacentini, Marcello, 148.
 Piccinato, Luigi, 313 n.
 Piemontese, Filippo, 238 n.
 Piemontesi, Amelia, 365.
 Pierantoni, Gino, 55 e n., 93 n., 95 n.,
 109, 121, 122, 135, 138, 142 n., 143
 n., 144 n., 145 n., 146 e n., 148 n.,
 150, 151 n., 169, 200 n., 232 n.
 Pieri, Vittorio, 3.
 Pietri, Giuseppe, 369.
 Pighetti, Giulio, 30 e n.
 Pilotto, Camillo, 119 n.
 Pirandello, Luigi, 5, 6, 11, 12, 13, 14,
 20, 22 e n., 23, 38 e n., 39 e n., 40
 e n., 41, 87, 92, 94, 97, 98 e n., 144,
 150, 167, 183, 192, 199, 207 n., 228,
 251, 253, 272 n., 280, 281, 282, 285,
 311, 315, 350, 366.
 Pirandello, Stefano, 199.
 Piscator, Erwin, 127.
 Pitoëff, Georges, 232 n.
 Pitoëff, Ludmilla, 232 n.
 Pivato, Stefano, 85 n., 194 n.
 Pizzetti, Ildebrando, 41, 135, 316.
 Pizzoli, 63 n.
 Plauto, Tito Maccio, 314.
 Podestà, Ernesto, 371.
 Podrecca, Vittorio, 94 n.
 Polese Santarnecchi, Enrico, 4 n., 8, 9,
 21 n., 27 n., 29 n., 34 n., 51 n., 52 n.,
 62 n., 69 n., 92 n., 108 n., 132 n.
 Polese Santarnecchi, Icilio, 8.
 Politis, Photos, 169.
 Polvara, Giuseppe, 194 e n.
 Polverelli, Gaetano, 160, 205, 206 n.,
 336, 337.
 Ponchielli, Amilcare, 368, 369.
 Possenti, Eligio, 341 n., 343 n.
 Praga, Marco, 5, 11, 12 n., 13, 41, 42,
 74 n., 93, 272 n., 303, 325, 331.
 Prampolini, Enrico, 22, 200.
 Prandi, Francesco, 9, 126.
 Pranzo, Franco M., 287 n., 324 n.
 Pratolini, Vasco, 244 n.
 Preda, Pietro, 267.
 Priestley, John Boynton, 299 n.

- Prim, Suzy (pseud. di Suzanne Arduini), 143 n.
 Prinetti Castelletti, Piero, 176, 177, 181.
 Prinzhofner, Renato, 303 e n.
 Proclemer, Anna, 232.
 Properzi, Daniele, 371.
 Prosperi, Giorgio, 200, 303 n.
 Puccini, Giacomo, 34, 72, 113, 279 n., 316, 367, 368, 369.
 Pugliese, Sergio, 329, 370, 371.
 Papeschi, Bice, 371.
 Puricelli, Piero, 98.

 Quargnolo, Mario, 121 n., 131 n., 213 n., 330 n., 347 n.
 Quaroni, L., 318.

 Raggio, Enrico, 10 n., 40.
 Ramo, Luciano, 119, 173.
 Ramperti, Marco, 218 n., 352 n.
 Ratti, Federico Valerio, 94, 199, 269.
 Razza, Luigi, 33 n., 34 n., 35 e n., 38, 40, 42 n., 43, 45 e n., 47 e n., 48 e n., 49 e n., 50, 51 e n., 60, 61, 62, 63 e n.
 Re Riccardi, Adolfo, 3.
 Reborà, Roberto, 233, 238 n.
 Reffi, Wilson, 238 n.
 Regni Sennato, Marina, 117 n.
 Reinach, 3.
 Reinach, Marco, 371.
 Reinach, Oscar, 211.
 Reinhardt, Max, 211, 255.
 Respighi, Ottorino, 92, 317.
 Riboldi, Luigi, 5, 135, 179 e n., 181, 182.
 Ricci, 329 n.
 Ricci, Berto, 244 n., 245 n.
 Ricci, Renzo, 200, 224, 253, 290 n.
 Ricciardi, Achille, 126.
 Ricciardi, Sebastiano, 238 n.
 Ridenti, Lucio (pseud. di Ernesto Scialpi), 2 n., 10, 22 n., 135 n.
 Rio, Paolo, 246 n.
 Rissone, Giuditta, 61, 143 n., 224.

 Riva, Isabella, 366.
 Rocca, Enrico, 73 n., 248 n., 249 n., 288 n., 289 n., 339 n.
 Rocca, Gino, 10, 21 n., 40 e n., 69 e n., 70 n., 74 n., 112 n., 120 n., 122 n., 148 n., 151 e n., 185 e n., 189 n., 190 n., 200, 237 n., 246 n., 264 n., 266 n., 270 n., 272 n., 276 e n., 365, 370.
 Rocca, Lodovico, 317.
 Rocca, Paolo, 63 n., 64 n.
 Rocco, Alfredo, 43, 44, 48, 49, 50, 51, 52.
 Rocco, Guido, 340 e n.
 Roggero, Carlo, 238 n., 370, 371.
 Rol, Vera (pseud. di V. Barbero), 351.
 Roma, Enrico, 370.
 Romagnoli, Ettore, 20, 168.
 Romains, Jules (pseud. di Louis Fari-goule), 272 n.
 Romualdi, Giuseppe, 249, 370.
 Rosadi, Giovanni, 41 n.
 Rosenberg, Alfred, 210.
 Rossato, Arturo, 366, 371.
 Rossi, Cesare, 160.
 Rossi, Franco, 238 n.
 Rossini, Gioachino Antonio, 113, 316, 368.
 Rosso di San Secondo, Pier Maria, 5, 6, 12, 87, 199, 228, 249 n., 251, 253, 272 n., 314, 366.
 Rosso, Francesco, 238 n.
 Rossoni, Edmondo, 29, 31, 33, 35, 42, 46, 51, 56, 58 n., 63, 136 n., 265.
 Rostand, Edmond, 10.
 Rota, Carlo, 18.
 Rotunno, Aristide, 113.
 Rovetta, Gerolamo, 214, 251, 339, 365, 367.
 Rubbiani, Ferruccio, 87 n.
 Ruberti, Guido, 103 n.
 Ruggeri, Ruggero, 14, 91, 92 n., 172, 200, 224, 253, 290 n.
 Ruggi, Lorenzo, 127, 312.
 Ruskaja, Jia (pseud. di Evgenija Bori-senko), 200.
 Russo, Luigi, 194.

- Sacerdoti, Edmondo, 176, 180 n., 181, 183.
 Sadoveanu, Jon Marin, 169.
 Sagrestani, Piero, 238 n.
 Sainati, Alfredo, 17.
 Salvatelli, Filippo, 371.
 Salvemini, Gaetano, 215.
 Salvini, Celso, 197 n., 255 n.
 Salvini, Guido, 23, 24 n., 168, 200, 238 n., 239 n., 255, 270 n., 314.
 San Martino di Valperga, Enrico, 290 n., 316.
 Sanchez, Florencio, 272 n.
 Sani, Sebastiano, 20.
 Santoni Rugiu, Mario, 238 n.
 Santuccio, Salvatore, 319 n., 320 n.
 Sapori, Francesco, 246 n., 249 n.
 Sarazani, Fabrizio, 370, 371.
 Sardelli, Alessandro, 107 n.
 Sardi, Alessandro, 134 e n.
 Sarfatti, Margherita G., 34.
 Sarment, Jean (pseud. di J. Bellemère), 299 n.
 Sartori, Cesare Enrico, 306.
 Sauer, Kurt, 245 n.
 Savarino, Sante, 288 n., 291 n., 295 n.
 Scarpellini, Emanuela, 2 n., 117 n.
 Scelzo, Filippo, 224, 366.
 Schiller, Johann Christoph Friedrich, 274, 275.
 Schlemmer, Oskar, 127.
 Schnitzler, Arthur, 210.
 Schopenhauer, Arthur, 280.
 Schramm, Wilhelm von, 245.
 Schwarz (fratelli), 18, 81.
 Scotto, Ottavio, 74.
 Sebastiani, Osvaldo, 199 n., 311 e n.
 Segré, 264.
 Seneca, Lucio Anneo, 314.
 Serena, Adelchi, 335 n.
 Serretta, Enrico, 61 n., 143 n.
 Shakespeare, William, 187, 188, 253, 274, 275, 320, 350.
 Shaw, George Bernard, 187, 192, 272 n., 299 n., 328, 331.
 Siciliani, Luigi, 41 n., 46 n.
 Silvani, Aldo, 365, 366.
 Silvestri, Giovanni, 97.
 Simeoni, Romana, 319 n.
 Simoni, Renato, 13 n., 14 n., 169, 192, 272 n., 289, 303 n., 325 e n., 339.
 Sinimberghi, Gallieno, 61 e n., 200.
 Sipari, Giocondo, 10 n., 104 n.
 Siwertz, Sigfrid, 169.
 Slonim, Marc, 274 n.
 Soffici, Ardengo, 233 n.
 Sofia, Corrado, 233 n., 238, 281 n.
 Sofocle, 274.
 Sotsas, Ettore, 238 n.
 Spada Potenziani, Lodovico, 74 n.
 Spadaro, Odoardo, 189.
 Spaini, Alberto, 190 n., 211 e n., 295 n.
 Spano, Nicola, 304.
 Spontini, Gaspare, 316.
 Staffa, Dario, 274 n.
 Starace, Achille, 83 n., 188, 215, 251, 260, 265, 292.
 Starace-Sainati, Bella, 17, 365.
 Steffen, Albert, 299 n.
 Stirner, Max (pseud. di Johann Kaspar Schmidt), 280.
 Strehler, Giorgio, 302.
 Suardo, Giacomo, 42 e n., 97 e n.
 Susmel, Duilio, 185 n.
 Suvini, Emilio, 3, 4.
 Suvini, Michele, 179 e n., 181.
 Svettoni, 249.
 Tairov, Aleksandr Jakovlevič (pseud. di A. J. Kornbliet), 169, 211, 232 n.
 Talli, Virgilio, 11, 41, 91, 92 n.
 Tamberlani, Carlo, 29 n., 135, 233, 365.
 Tamberlani, Ferdinando, 233.
 Tamburini, Tullio, 352 e n.
 Tannenbaum, Edward R., 167 n., 241, 279 n.
 Tanzi, Gastone, 33, 370.
 Taranto, Nino, 328, 329.
 Tauber, Richard (pseud. di Ernst Seifert), 211.
 Terenzio, Publio Afro, 314.
 Terron, Carlo, 235, 238 n.
 Teruzzi, Attilio, 279 n.
 Testa, Oddi, 326.

- Tiby, Ottavio, 245 n.
 Tieri, Vincenzo, 199, 367, 370, 371.
 Tilgher, Adriano, 74 n.
 Toepfritz, Giuseppe, 98.
 Tofano, Rosetta, 308.
 Tofano, Sergio, 61, 92 n., 143 n., 172, 200, 224, 253, 308.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 272 n.
 Tonelli, Giovanni, 366.
 Toni, Alceo, 34, 72 n., 73 e n., 74 n., 75 n., 117 n., 120 n., 187 n., 189 n., 200, 248 n., 249 n.
 Torraca, 309.
 Torrieri, Diana, 232, 308.
 Torrini, Ernesto, 371.
 Toscanini, Arturo, 41, 74, 75 n., 87, 96, 97 n.
 Toscanini, Walter, 193.
 Totò (pseud. di Antonio De Curtis), 119 n., 328.
 Trabucco, Carlo, 194.
 Traditi, 279 n.
 Tranquilli, Vittorio, 255 n.
 Treccani, Giovanni, 34, 97, 98.
 Treves, Gino, 238 n.
 Trevisani, Giulio, 28, 56 n., 107 n.
 Trezzi, 18.
 Tumiatì, Domenico, 251, 365.
 Tumiatì, Gualtiero, 126, 144, 145 n., 199.
 Turati, Augusto, 50, 264, 265 e n.
 Turi, Gabriele, 279 n.

 Unruh, Walter, 168, 169.

 Vaccheri, Arnaldo, 238 n.
 Valdes, Ester B., 249.
 Valentini, Vittorio, 238 n.
 Valiani, Leo, 209 n.
 Valle, Nicola, 258 n.
 Valori, Gino, 370, 371.
 Vanni, Alfredo, 370.
 Varaldo, Alessandro, 5 n., 7 n., 34 n., 35 n., 37 n., 45 e n., 70 n.
 Varini, Emilia, 366.
 Vasile, Turi, 303 e n., 305 n.

 Vatzari, Giovanni, 328.
 Veber, Pierre, 299.
 Vega Carpio, Félix Lope de, 274.
 Veiller, Bayard, 119 n.
 Veneziani, Carlo, 5, 127 n., 327, 366.
 Venturini, Giorgio, 200, 234, 237 n., 238, 304 n., 342, 349, 350 e n., 351 n.
 Venturini, Nicoletta, 117 n.
 Vercelloni, V., 32 n.
 Verdi, Giuseppe, 113, 279 n., 316, 322, 367, 368, 369.
 Verga, Giovanni, 237, 315.
 Vergani, Vera, 92 n.
 Verneuil, Louis (psed. di L. Collin-Barbié du Bocage), 272 n.
 Vidussoni, Aldo, 329 e n.
 Villaroel, Giuseppe, 68 n.
 Vincenzi, Mario, 238 n.
 Viola, Cesare Giulio, 169, 190 e n., 200, 216 n., 272 n., 367.
 Visconti di Modrone, Marcello, 24.
 Vitale, Vincenzo, 92.
 Vitali, Guido, 20 n.
 Vittadini, Franco, 369.
 Vitti, Achille, 127.
 Vivaldi, Antonio, 101.
 Viviani, Raffaele, 17, 207 n., 279, 338.

 Wagner, Richard, 268, 279 n., 369.
 Wallace, Edgar, 299 n.
 Wallerstein, Lothar, 173.
 Wening, 347.
 Wijdeveld, H. T., 168, 169.
 Wilder, Thornton, 233, 302.
 Willett, John, 166 n.
 Windt, Edgar, 220 n., 284 n.
 Wolf-Ferrari, Ermanno, 317.

 Yeats, William Butler, 169.

 Zacconi, Ermete, 13, 199, 295 n.
 Zambianchi, Bruno, 303 n.
 Zandonai, Riccardo, 317, 369.
 Zangrandi, Ruggero, 235 n.
 Zapponi, Ascanio, 238 n., 281 n.
 Zardi, Federico, 200, 238 n.

- Zerboni, Luigi, 3, 4. 215 e n., 216 e n., 217 n., 268 n., 270
Zingarelli, Italo, 173. e n., 299 e n., 325 n., 328, 329 e n.
Zorzi, Guglielmo, 253, 367. 330.
Zurlo, Leopoldo, 188 n., 213 e n., 214, Zweig, Stefan, 210.

**Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza**