

Mirella Schino

*Introduzione al Dossier*

Partiamo dalle precisazioni al negativo, da quel che questo lavoro *non* è: non è un dossier su “teatro e fascismo” (non tratta, cioè, delle iniziative fasciste sul teatro). Neppure sul “teatro tra le due guerre” (suo argomento non è quel che accade in questo periodo al teatro o alla danza in sé, indipendentemente dalla situazione storica). L’abbiamo chiamato *Teatri nel fascismo*, al plurale, per significare che tratta di una molteplicità di teatri, molto diversi tra loro: danza, varietà, teatro di prosa... È raro che vengano messi insieme, ma studiarli in parallelo, in maniera comparata, come vedremo è produttivo, e ancor più lo sarà quando i nostri studi saranno ultimati. Quello che invece questo dossier vorrebbe essere è la presentazione di una ricerca ai suoi inizi, che si propone di studiare gli anni del regime secondo un punto di vista rovesciato rispetto al solito: guardandoli dal basso. Abbiamo lasciato da parte le grandi istituzioni e i grandi eventi, i teatri d’arte, i convegni GUF, le teorie e le proposte di riforma, Pirandello, Bragaglia, Petrolini. Abbiamo iniziato la caccia della quotidianità teatrale. Abbiamo per ora lasciato da parte tutto quel che riguardava una gestione fascista della spettacolarità destinata a nuove fasce sociali di spettatori (per esempio la gestione delle compagnie dei dilettanti, o, più ancora che l’istituzione in sé dei Carri di Tespi, la trasmissione alla radio di parte del loro repertorio)<sup>1</sup>.

Quello che ora proponiamo è il racconto di sette storie, volutamente disperate. Vi abbiamo aggiunte schede e materiali, perché volevamo conservare l’impressione di star fotografando un tavolo da lavoro e il suo disordine, fatto di spunti, di idee ancora in embrione, di direzioni di ricerca. I diversi interventi, materiali e schede sono indipendenti, ma sono anche pensati per essere letti tutti insieme: temi, problemi, informazioni e quesiti rimbalzano dall’uno all’altro e non sempre ci è sembrato il caso di ripeterli ogni volta.

Ci interessavano le più sotterranee tra le relazioni che possono sussistere tra fatti artistici e contingenze storiche, le forme di influenza implicite. Non appaiono in tutti i saggi. Ma al centro di più di un intervento ci sono comun-

<sup>1</sup> È attualmente argomento di studio di Danielle Simon, dottoranda in musicologia alla University of California, Berkeley.

que indagini di tipo nuovo: come si parla del teatro, in questi anni, specie quando se ne parla casualmente e indirettamente? Che tipo di pensiero sugli attori ne vien fuori? Raffaella Di Tizio, per esempio, ha esplorato il modo in cui nel «Selvaggio» appare il teatro quando non se ne parla in modo diretto, quando le parole non riflettono un'idea "ufficiale" di teatro. Ha scoperto toni che sembrano avere una incomprensibile eco di sufficienza, quasi disprezzo. Non è certo il ruolo che viene dato ufficialmente al teatro, nel fascismo. Però, questo era quel che leggevano gli spettatori. Così si ribalta in modo radicale uno dei luoghi comuni sul fascismo: se c'è stato un vuoto relativo al teatro, in quegli anni, dobbiamo andare a cercarlo (e a cercarne i motivi) partendo piuttosto da qui, da pagine di riviste non teatrali, che non dalle tappe delle diverse istituzioni o leggi, da tutto quello che il governo ha (secondo alcuni) o non ha (secondo altri) fatto.

Doriana Legge e Andrea Scappa si sono occupati di teatro "leggero", forme spettacolari che, in quegli anni, occupano un perimetro veramente ampio e variegato, dalle commedie di Campanile fino al festival della canzone napoletana. Ancora una volta è emerso un tema noto, ma difficile da affrontare: il problema della "leggerezza" è fondamentale, negli anni del fascismo<sup>2</sup>, anche se questa pervasività non sembra corrispondere ai propositi fascisti più ufficiali sulla cultura. Come pesa questo groviglio sul teatro "maggiore"? In parte me ne sono occupata io: ho inseguito mutamenti nel modo in cui la gente di teatro sembra pensare a sé e alla propria arte a partire dal primo dopoguerra, e su questo ruota il mio saggio, con particolare riferimento alle attrici-capo. Avrà peso, avrà conseguenze tutto questo sulle trasformazioni del secondo dopoguerra? Altre sorprese vengono da altre storie. Patricia Gaborik ha inseguito la voce di Nicola De Pirro nelle pagine della rivista «Scenario», che ha fondato con D'Amico, e più tardi diretto da solo. Come parla del teatro di cui è diventato Ispettore? È una domanda-chiave. De Pirro sarà il perno del passaggio dal fascismo al dopo fascismo, sarà il filo della continuità negli anni della Democrazia Cristiana. Che effetto, a lungo andare, possono aver avuto su chi leggeva le sue parole, attori o spettatori, i suoi toni di voce, il suo modo di pensare? La funzione di Ispettore ha conseguenze dirette e indirette.

Giulia Taddeo ci racconta "solo" una discussione: finita in una bolla di sapone, è stata, per qualche mese, un petardo di incredibile violenza. Riguardava la competizione tra forme diverse di pedagogia di danza, e sembra diventare una discussione tra classicità e forme nuove. È interessante il fatto stesso che ci sia – è ancora più interessante la rapidità con cui scompare. La

<sup>2</sup> Si sono occupati, per esempio, della grande importanza della canzone leggera Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, [1981], Napoli, Liguori, 2003.

cartacea baruffa descritta dalla Taddeo coinvolge solo uomini, e uomini autorevoli (anche quando a firmare gli articoli è, apparentemente, una donna), e la neonata critica di danza (sempre maschile, mentre la danza in Italia durante il fascismo è tutta femminile). Fa riflettere, se la paragoniamo ai temi che si intrecciavano alla nuova danza in Europa: teosofia e suffragismo, utopie politiche e nuovi modelli femminili. In Italia, la nuova danza finisce per apparire solo come un nuovo modello tecnico-coreografico. Le scuole che nel dossier incontriamo invece attraverso la corrispondenza di Cesarina Gualino sono tutt'altro. I Gualino erano grandi mecenati e sostenitori delle arti, fondamentali finanziatori di iniziative disparate, dal lavoro di Piero Gobetti a quello dei Pitoëff o di Emma Gramatica, ovviamente implicati col fascismo, ma evidentemente non considerati (da Gobetti, per esempio) del tutto coincidenti con esso. Dal nostro punto di vista, sembrano essere un frammento di un mondo diverso, che però abita il cuore del regime. Un caso a sé. Fondamentale anche per ricordarci di non rimanere intrappolati in modi di pensare troppo semplici. In questo dossier se ne occupano, in modi completamente differenti, Francesca Ponzetti e Samantha Marenzi.

Infine, c'è un piccolo settore di "teatri di matita" sparpagliato tra le pagine. Sono disegni per il teatro, più che disegni di teatro o sul teatro: le illustrazioni per «Il Dramma», le immagini che arricchiscono «Sipario», pubblicità, perfino un paio di lavori non teatrali di un disegnatore, caricaturista, creatore di manifesti come Luciano Ramo. Tutti questi teatri di matita non portano avanti un discorso coerente, e perciò non li abbiamo voluti mettere insieme. Non sono neppure semplici illustrazioni, però: sono indicazioni di un altro lavoro da fare, e importante. E sono anche tracce labili ed essenziali di un'atmosfera.

Per spiegare il motivo per cui tutto questo ci è sembrato così importante da dedicarvi un ampio dossier bisogna però ripartire ancora una volta dall'inizio, dal grande enigma del Novecento: all'inizio del secolo, nel corso di trenta-quarant'anni, si manifesta nel teatro europeo un cambiamento forse unico nella sua intera storia. È un cambiamento a molti strati – istituzionale, economico, produttivo, estetico. E il caso italiano è diverso.

No, non sto ritornando *ancora* una volta sul vecchio problema del "ritardo" o anomalia italiana rispetto alla "nascita della regia europea", sto parlando invece del problema del fascismo. Del grande cambiamento europeo fanno parte anche componenti del tutto extra-teatrali. Non sono certo ignote, ma non sono state abbastanza valutate nel loro rapporto col teatro. Sono, in gran parte, domande alla vita: correnti spirituali, politiche, di ribellione, di riforma. Si mescolano alle nuove idee di teatro, forse ne hanno determinato la rapida penetrazione internazionale, ne hanno influenzato la memoria e la persistenza anche sulla base di molti equivoci: bisogna pensarla come una

rete all'interno della quale i prodotti o le teorie del teatro si trovano a essere incastrati e sorretti.

In altri paesi, insomma, ci sono stati non solo spettacoli innovativi o nuovi luoghi di ricerca teatrale, ma anche fabianesimo, Arts and Crafts, suffragismo, teosofia. Al posto di tutto questo, in Italia abbiamo avuto il fascismo, con tutto ciò che questo comporta, non solo in quanto regime politico, ma anche in quanto composizione di correnti culturali. La rete di domande, richieste, sovrappensieri, associazioni, tutto quello che fa la persistenza o la volatilità del teatro in Italia ha avuto il condizionamento fascista – non è stata necessariamente fascista, ma non è stata neutra. Perciò ci è sembrato interessante – molto importante, in realtà – cominciare ad esaminarla da vicino. Il nostro fine ultimo sarà quello di capire che succede se guardiamo al teatro in anni di determinante trasformazione teatrale da una parte, e di grande condizionamento politico dall'altra, alla ricerca soprattutto di modi di pensare, di modi di parlare, di cambiamenti minuti o sommersi. È un punto di vista interessato non solo agli eventi, ma anche a odori, passioni, auto-riflessioni, connessioni, che poi dovranno essere confrontate in modo sistematico con gli avvenimenti della storia, con la politica culturale, e infine con la politica del teatro fascista, quella tanto ben studiata da Emanuela Scarpellini e Gianfranco Pedullà<sup>3</sup>. Abbiamo cominciato facendo qualche sondaggio: volevamo verificare se questo punto di vista ha senso. Ci sembra di aver messo a fuoco molte cose e domande nuove, e un punto di vista inusuale. Saranno le fondamenta della nostra ricerca.

Il vero cambiamento, in Italia, è venuto negli anni Cinquanta. Gli anni della trasformazione, però, c'erano stati prima, col regime, e sono cambiamenti certamente istituzionali, ma forse ancora più interessanti sono quelli che incuriosiscono noi: cambiamenti nel modo in cui il pubblico va a teatro e nel modo in cui gli artisti vedono e pensano a se stessi, cambiamenti sociali e cambiamenti antropologici. E artistici. È per questo che abbiamo scelto di riflettere sul Ventennio guardandolo dal punto di vista degli attori e degli spettatori. Di chi pratica, di chi guarda, di chi scrive, di chi legge.

Come quando si solleva un grosso sasso – nel nostro caso quello, pesante, delle iniziative fasciste – sotto ci è apparso un brulichio di piccola vita, ed è questo quel che qui racconteremo, molto più delle grandi domande che hanno trovato posto solo – o quasi – sotto forma di supposizioni. I singoli

<sup>3</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, Nuova edizione accresciuta, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2004; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* [1994], Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editore, 2009.

interventi raccontano persone, piccoli episodi, tempeste in bicchier d'acqua, dibattiti. Vanno visti soprattutto come cartelli indicatori: qui in futuro ci sarà uno spoglio completo per quel che riguarda il teatro delle riviste non teatrali, che ci farà capire quello di cui si nutriva la mente degli spettatori; lì ci sarà una ricostruzione della vita del teatro "di sempre" nel corso degli anni del regime, lì ancora ci sarà uno scavo su una figura determinante e ambigua come quella di Nicola De Pirro, o sulla realtà così importante, e tanto in crescita in quegli anni, di teatro "minore", varietà o café chantant. E così via.

Per questo lavoro collettivo abbiamo avuto un punto di riferimento preciso: il vasto studio portato avanti, alla fine degli anni Sessanta, dal gruppo che si auto-definiva delle "Isole Pelagie", dal nome della strada in cui avevano uno studio comune e che comprendeva, oltre a Ferruccio Marotti quasi tutta la parte più anziana della nostra redazione. Avevano intrapreso la loro ricerca, insieme a Sandro d'Amico, per dar vita a una vasta pubblicazione documentaria in molti volumi sul teatro (mai arrivata a conclusione, ma non perciò meno fertile)<sup>4</sup>. Di questa loro impresa ci interessava l'ampiezza di una ricerca non individuale. A partire dalla fine degli anni Sessanta questo tipo di lavoro ha fatto nascere studi fondamentali, che hanno portato alla luce, tra le altre cose, gli atteggiamenti che gli attori avevano verso se stessi e le immagini che costruivano e imponevano al pubblico; il modo in cui la Chiesa li guardava, condannava o giudicava; il ruolo di libri, scritti, immagini in questo lungo processo. È un tipo di studio che può essere fatto solo attraverso una maniacale indagine a vasto raggio, che, come una grande rete, può pescare e portare in superficie strati e problemi non supposti prima, facendo fare così un passo avanti utile per tutti gli studi teatrali, e non solo per quelli sull'argomento.

Non che io voglia paragonare il lavoro, ancora breve, fatto per questo dossier con quello, tanto ampio, che alle Isole Pelagie è stato portato avanti per anni da un gruppo di studiosi eccezionali. Volevo solo dire: ci ha guidati la consapevolezza della importanza, anzi, della necessità, di frequentare o inventare di tanto in tanto anche una dimensione orizzontale negli studi, in cui l'ampiezza è prioritaria perfino rispetto alla profondità. Solo uno studio collettivo del genere permette di scoprire connessioni insperate. Uno sguardo frontale complessivo su un territorio come quello da noi scelto avrebbe implicato la necessità di una semplificazione, e un adattamento della ricerca a questa semplificazione. Con la nostra ricerca a più teste abbiamo potuto

<sup>4</sup> Cfr. su questo la mia voce Alessandro d'Amico per il *Dizionario biografico degli italiani*. Sulla storia del gruppo delle Isole Pelagie e poi della redazione della nostra rivista, cfr. anche il dossier *Odin 50*, «Teatro e Storia», n. 35, pp. 101-305, in particolare pp. 168-171.

dedicarci alla molteplicità. Così, ai nostri occhi, si è potuto rompere il muro del “teatro e fascismo”, già abbondantemente e intelligentemente studiato da altri, e abbiamo potuto cominciare a indagare, e anche letteralmente a *vedere*, tutto il groviglio che c’era dietro.

Come archeologi impazziti di fronte a un territorio ricchissimo, abbiamo fatto sondaggi multipli saltando da uno all’altro dei siti più invitanti, spesso scelti sulla base della qualità dei documenti più che degli episodi. Sulla base di nostre manie e ossessioni precedenti. Il fine immediato era quello di raccontare una manciata di storie, piccole, in sé, ma piene di indizi. Chi guarda, per ora, vedrà solo qualche basso muretto di fango. Ma il fine ultimo è ambizioso: vorremmo, in futuro, provare a vedere se si può affiancare ai grandi scavi che riguardano principi e faraoni, opere d’arte e grandi innovazioni e teorie degli anni del regime, anche una indagine sulle forme di pressione quotidiana sul teatro, su cambiamenti non spontanei, e forse anche su come tutto questo abbia influito nel dopoguerra e nel dopo-fascismo, e quindi, alla fin fine, anche su noi, studiosi e teatranti di oggi.



Fig. 2. «Il dramma». Disegno non firmato. Didascalie a p. 377.