

Ivan Pupo

Si può studiare il teatro italiano nel tempo del fascismo e della guerra in tanti modi diversi. Quel che fa la differenza è il metodo, il taglio della ricerca, la strumentazione che si adopera, ma anche il tema specifico che si è scelto di analizzare. Lo storico Pietro Cavallo, docente di Storia contemporanea e Media audiovisivi all'Università di Salerno, ha cominciato a pubblicare i suoi articoli sul teatro del ventennio fascista già negli anni Ottanta, imponendosi all'attenzione della comunità scientifica per la novità dell'impostazione e dei risultati conseguiti. La novità in questo caso era data dal materiale che lo studioso prendeva allora seriamente in considerazione per la prima volta (se si lasciano fuori alcune ricerche sull'incidenza della censura teatrale): i copioni depositati nel fondo censura teatrale del Ministero della Cultura popolare, presso l'Archivio di Stato di Roma, fino a quel momento trascurati dagli storici del teatro per il loro basso livello artistico. Spetta a Cavallo il merito di averli valorizzati non come opere d'arte, bensì come documenti del consenso popolare al regime, dei condizionamenti di quest'ultimo sul sistema teatrale italiano, e insieme come espressione di un immaginario collettivo partecipe, negli anni tra le due guerre, dei miti e delle parole d'ordine voluti dal fascismo. Da questo meritorio scavo di archivio, funzionale a una messa a fuoco sistematica di esperienze teatrali sorte e consumate a livello di massa – cioè non grandi personalità teatrali e grandi testi, ma autori dilettanti, per lo più di cultura modesta, animati da scopi propagandistici ed educativi, sensibili alle esigenze della comunicazione e della retorica, più che a quelle dell'arte –, scaturisce il libro di Cavallo pubblicato da Bonacci nel 1990, in una collana diretta da Renzo De Felice, intitolato *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*. Ho precisato che Cavallo insegna Media audiovisivi. È per l'appunto in un'ottica mediatica che egli si avvicina agli oggetti della propria ricerca, il teatro di propaganda essendo per lui innanzitutto il «primo grande *medium* popolare per la trasmissione di modelli, di concetti, di regole sociali» negli anni che vanno dalla

Marcia su Roma alla Seconda guerra mondiale. Il primo, ma non l'unico, dal momento che il nuovo sistema politico in camicia nera si è affidato anche ad altri media per il controllo ideologico e la formazione del consenso: in primo luogo, se si esclude il canale tradizionale della stampa, alla radio e al cinematografo, anzi ha finito per anteporre questi ultimi al teatro, mostrando di apprezzarne la maggiore efficacia in termini di impatto emotivo e di diffusione. Coerentemente allora l'attenzione di Cavallo si è spostata su ambiti di ricerca situati all'incrocio tra storia contemporanea e storia del cinema, tra studio dei comportamenti collettivi, degli atteggiamenti mentali, della sensibilità degli italiani sotto il fascismo, da un lato, e assunzione dei media audiovisivi, anche 'minori', quali le canzoni e le radioriviste, al rango di fonti storiche e di agenti di storia, dall'altro. Le direttive degli apparati culturali del regime cui si ispirano le immagini, le parole e le voci degli spettacoli al centro degli studi di Cavallo incrociano un orizzonte di attesa presso il pubblico popolare che ne è il destinatario, plasmano e insieme si uniformano a quell'orizzonte. Questo significa che non di una semplice cinghia di trasmissione della «fabbrica del consenso» si sta parlando, bensì di un più complesso sistema simbolico di autoidentificazione da parte della collettività italiana in quegli anni. Ne sortiscono, si diceva, altri titoli della produzione di Cavallo, pure essi, come quello già menzionato, ricchi nella documentazione e solidi nell'impianto interpretativo. Ci si limita a ricordarne un paio, selezionando nell'ambito di una folta bibliografia: *Riso amaro. Radio, teatro e propaganda nel secondo conflitto mondiale* (Bulzoni, 1994) e, in collaborazione con Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà 1935-1943* (Liguori, 2003).

La recente pubblicazione di Cavallo che mi ha indotto a tratteggiare, sia pure in modo sommario, il profilo di uno storico di valore, nei cui confronti i teatrologi sono senz'altro debitori, s'intitola *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra* (Liguori, 2014). Nei tre atti, ovvero nelle tre parti del libro, l'autore ritorna sulle ricerche passate appena ricordate, ristampando, con qualche ritocco, interi capitoli dei suoi precedenti lavori, proponendo un montaggio agile ed efficace di suoi 'pezzi' opportunamente selezionati (in particolare i primi due 'atti' sono già contenuti in *Immaginazione e rappresentazione*, mentre il terzo aveva già 'debutterato' in *Riso amaro*). Nell'introduzione egli motiva sul piano scientifico e personale questo suo ritorno al teatro 'sommerso' del ventennio nero: ha inteso invogliare nuove leve di giovani studiosi a occuparsene (sarebbero peraltro avvantaggiati, rispetto alle difficoltà del 'pioniere', dal lavoro di Patrizia Ferrara, edito nel 2004, un prezioso repertorio in cui i copioni del fondo censura teatrale sono stati puntigliosamente inventariati), soddisfacendo nello stesso tempo il suo desiderio di «ridiventare giovane», di «ritornare a sensazioni ed emozioni dimenticate» (p. 7).

Proprio *gioventù* è parola chiave della politica culturale e quindi anche teatrale del regime, oltre che un mito strettamente connesso alle sue origini e alla sua ideologia. Cavallo si concentra principalmente sull'«aspetto concreto, per dir così, del rapporto giovani-teatro, vale a dire i copioni che uscivano dal mondo giovanile, rappresentati o no ai Littoriali nell'ambito del concorso per la migliore opera

scenica» (p. 34). Attraverso questi copioni una gioventù politicizzata in senso fascista vuole trasmettere un messaggio univoco allineato ai miti e agli slogan della dittatura (ad esempio, il Credere-Obbedire-Combattere e la topica dell'alba e della luce, l'andare verso il fascismo come l'andare verso la rinascita, verso l'alba di un nuovo giorno), affidato a «personaggi manicheisticamente divisi in buoni e cattivi» (p. 48) e a schemi narrativi ripetuti fino alla noia (la conversione del socialista alla fede dei suoi ex avversari; la purificazione del suo passato politico garantita dalla morte), espresso con un linguaggio di impronta religiosa («redenzione», «salvezza», «fede» sono termini che ricorrono ossessivamente) e talora esplicitamente messianica, tipico del lessico e della retorica mussoliniana. Fa bene Cavallo a sottolineare le differenze (oltre che le somiglianze) di questo tipo di teatro rispetto al contemporaneo teatro militante di sinistra, il cosiddetto teatro d'agit-prop, attivo in diverse nazioni europee (ma anche negli Stati Uniti): solo per dirne una, mentre da noi ci si impegnava, a 'rivoluzione' fascista già compiuta, nel rafforzare e celebrare l'ordine costituito, il teatro d'agit-prop invece, nascendo in una «fase rivoluzionaria nella quale modelli e schemi culturali erano *in fieri*» (p. 50), si poneva il compito di «diffondere slogan per mobilitare le masse contro l'ordine costituito» (p. 51), si configurava insomma come coscienza critica del potere, non come una sua cinghia di trasmissione.

Ma il libro di Cavallo individua altresì un netto distacco tra il regime e le nuove generazioni in alcuni lavori teatrali presentati ai Littoriali o nei teatri-Guf dal 1937 in poi, in particolare nei copioni del 1942 e del 1943, nel tempo in cui le parole d'ordine mussoliniane – sofferenza, rinuncia, sacrificio, sangue – «non erano più garanzia di successo» (p. 174). Non bisogna pensare a una dissidenza aggressiva o a un consapevole antifascismo. Facendosi portavoce di un mutamento della sensibilità collettiva legato al diverso andamento della situazione bellica, l'italico teatro 'minore' si mostra sempre più refrattario agli stereotipi della propaganda, incapace di proporre certezze rassicuranti, lacerato da «ansie e dubbi inquietanti» (p. 46). Si pensi, per fare solo qualche esempio, a *Chilometri bianchi* (1939) di Mario Federici, in cui il reduce tornando a casa scopre di aver perduto il sentimento dell'amor patrio; a *Fiaccolata di vita* (1941) di Paolo Mascherucci in cui, accanto ai soliti temi propagandistici, si impone anche il «rispetto per la dignità umana dell'avversario» (p. 177); o ancora a *Il pianto degli eroi* (1941) di Ugo Lanza in cui una cruda descrizione delle sofferenze patite al fronte sostituisce la retorica dell'eroismo patriottico. Un posto a parte merita *Vento del Nord* (1942) di Sergio Motroni, in cui i soldati si lamentano della propaganda guerrafondaia e idealizzatrice, si interrogano sulle responsabilità di tutti, non solo dei paesi nemici, anelano infine alla pace, una parola, dice bene Cavallo, che «smaschera ogni residuo ideologico e propagandistico» (p. 191). Naturalmente lavori di questo tipo non potevano non dare dei grattacapi a Leopoldo Zurlo, il responsabile della censura teatrale nel ventennio fascista. Pur essendo di manica larga verso il teatro dei Guf, non volendo inceppare lo slancio dei giovani, il censore si vede più volte costretto a intervenire, a tagliare, talora – ed è il caso di *Vento del Nord* – a non concedere il nulla osta. In una

lettera a Motrone, opportunamente riportata da Cavallo, Zurlo sostiene la necessità di parlare delle difficoltà della guerra in modo scherzoso, per non deprimere il pubblico, per esorcizzarne l'angoscia, additando così implicitamente l'esempio delle riviste di varietà (e delle loro consorelle, le radoriviste), il loro modo di mettere in scena, sui palcoscenici e alla radio, l'evento guerra. A questa forma di spettacolo leggero che si ispirava all'attualità politica e sociale e ne affrontava i temi con le armi della satira e dell'ironia, riuscendo in tal modo a imporre nei gusti popolari la propria indiscussa supremazia su tutti gli altri generi, Cavallo dedica parte del terzo 'atto', mettendo bene in evidenza la funzione positiva, in un certo senso terapeutica, che il Ministero della Cultura popolare affidava alla comicità. Se il ministro Pavolini mostrava di apprezzare i benefici che il riso assicurava ai soldati sintonizzati sulla «Radio del Combattente», viceversa Zurlo, in parziale contraddizione con l'atteggiamento assunto in altri momenti, confidava a un prefetto il timore che si mettessero in scena spettacoli poco rispettosi del soldato che rischiava la vita sul fronte. Insomma, anche solo da questa veloce schedatura emerge chiaramente come Cavallo ci offra un quadro ricco e chiaroscurato della vita teatrale del nostro paese negli anni del regime. Visto il taglio del libro, solo poche pagine potevano essere dedicate all'opera di propaganda 'alta' a favore del teatro e del suo prestigio svolta dai più importanti esponenti europei del settore nell'ambito del grande convegno internazionale sul teatro drammatico organizzato dalla fondazione «Alessandro Volta» della Reale Accademia d'Italia e tenutosi a Roma nell'ottobre del 1934. Cavallo vi accenna essenzialmente per dar risalto alla relazione di Silvio D'Amico, il critico romano cui il convegno deve molto anche dal punto di vista organizzativo. D'Amico rifiuta, nella misura in cui lo vede come estraneo all'arte, il teatro che si lascia imporre dall'esterno fini didattici e propagandistici. Per lui il «Teatro dell'Italia nuova», specchio della civiltà del suo tempo, se ha da avvenire, «avverrà non per disposizioni precettistiche ma per forza di cose». Una posizione che non si discosta da quella assunta da Pirandello, presidente del convegno, nel discorso che inaugura i lavori.

Su questo stesso convegno Volta dell'Accademia d'Italia fa perno il libro di Ilona Fried, uscito sempre nel 1914 per i tipi di Titivillus con il titolo *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*. Grazie a un materiale, finora inedito, conservato per lo più negli archivi storici dell'Accademia dei Lincei, già Reale Accademia d'Italia, la Fried, docente di Letteratura italiana a Budapest, riesce a gettare nuova luce su un evento di cruciale importanza per la ricostruzione del dibattito sui problemi del teatro negli anni Trenta, integrando i risultati già raggiunti in questo ambito specifico dagli storici del teatro (si ricordino almeno Barbina, la Scarpellini e Pedullà, l'Angelini e Borsellino) e i suoi precedenti contributi su questo stesso argomento (articoli su rivista usciti tra il 2009 e il 2013) in un'organica monografia, pregevole anche per l'apparato iconografico che incorpora. Interessanti osservazioni vengono fatte dalla studiosa ungherese sulla politica strategica degli inviti e delle esclusioni (un solo esempio: in una lettera D'Amico giustifica il mancato invito di Pitoëff in quanto russo

bianco, cioè di origine armena, il che avrebbe potuto offrire al governo russo il pretesto per non accordare ai rappresentanti sovietici il permesso di partecipare), sui temi trattati (non superficiale è la rilettura degli atti pubblicati dall'Accademia nel 1935), ma anche su quelli su cui invece in quell'occasione si cercò «per lo più di tacere» (come il *18 BL*, lo spettacolo di masse, ma non per le masse, che Alessandro Blasetti aveva diretto, riscuotendo scarso gradimento da parte di pubblico e critica, nella primavera del 1934, proprio a ridosso del convegno), sul profilo intellettuale dei partecipanti italiani e stranieri, relatori e organizzatori, sul loro ruolo nella vita culturale dei rispettivi paesi (per ciò che riguarda gli italiani, anche quello ricoperto nell'Accademia d'Italia), sull'allestimento della *Figlia di Iorio* a conclusione dei lavori (le obiezioni mosse alle scene e ai costumi di De Chirico trovano un interlocutore tutt'altro che arrendevole in D'Amico), sulle reazioni della stampa. Per valorizzare il taglio documentaristico, e quindi l'aspetto più originale del lavoro della Fried, ci si potrebbe soffermare proprio su queste ultime, citando la risposta di D'Amico agli attacchi che gli erano stati rivolti, all'indomani della sua relazione su *Il Teatro e lo Stato*, dalle colonne di «Ottobre». Scrive D'Amico ad Arturo Marcipati, il cancelliere dell'Accademia d'Italia, in una lettera datata 16 ottobre 1934, inedita come altre sue riportate dalla nostra studiosa: «[...] mi si denuncia come una specie di nemico politico! Una critica, d'altronde estremamente cauta, mossa da me al modo barbarico con cui si concepisce il Teatro di Propaganda nella nuova Russia e nella nuova Germania, vien riportata quasi io l'avessi fatta al nostro Regime!». Si può allargare l'esemplificazione, compatibilmente con lo spazio a nostra disposizione, richiamando l'attenzione del lettore sul compito di approvare i testi delle relazioni assegnato a Pirandello in qualità di presidente del convegno. Ebbene, grazie allo scavo negli archivi storici dell'Accademia, alla riesumazione di corrispondenze inedite, la Fried ha potuto documentare le osservazioni critiche dello scrittore agrigentino alle relazioni inviate da Ettore Romagnoli e da Enrico Prampolini. Al primo, insigne grecista e traduttore di classici, artefice di spettacoli all'aperto e di rappresentazioni classiche a Siracusa e in altri teatri antichi, tra i padri fondatori dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, Pirandello scriveva obiettandogli, tra l'altro, di volersi occupare del teatro greco e della sua messinscena moderna, senza nessun riferimento «all'ora attuale, alla crisi del nostro teatro, alla sostanza sempre viva che i grandi poeti dell'Ellade antica possono offrire alla sete del pubblico d'oggi» (in una lettera a Marta Abba, pochi mesi prima, lo stesso Pirandello metteva in evidenza, con ironia tutta sua, il paradosso della proposta di spettacolo per i convegnisti avanzata dallo stesso Romagnoli: il *Miles gloriosus*, «scempia derisione del soldato romano», proprio in un'epoca, quella fascista, di prosopopea, di esaltazione della classicità e della romanità, ma soprattutto del valore militare della nazione). Al secondo, rappresentante di spicco della scenografia italiana d'avanguardia, fondatore del Teatro della Pantomima Futurista, autore delle scene e dei costumi della *Salamandra* (l'azione pantomimica di Pirandello musicata da Bontempelli), lo scrittore agrigentino, in una lettera a Marinetti, rimprovera, tra l'altro, di fare delle affermazioni paradossali senza giustificarle,

«come là dove dice “io considero l’attore come un elemento inutile all’azione teatrale” [...] non c’è teoria la quale, in qualche senso, non possa essere genialmente sostenuta: ma bisogna sostenerla, appunto, con genialità; e di questa ti confesso che non trovo traccia nello scritto del Prampolini». Come andò a finire? Che Romagnoli si adattò a modificare il suo testo e parlò al convegno, mentre l’intervento di Prampolini, che l’amico futurista evidentemente non seppe o non volle difendere, non figura negli atti stampati dall’Accademia. L’assunto dell’inutilità dell’attore è un paradosso avanguardista che forse poteva starci in un simposio di gente di teatro in cui, per volontà degli organizzatori, non figurava nessun rappresentante della categoria, ma aveva il torto di scontrarsi con le posizioni del presidente, un autore di testi drammaturgici, ormai di fama internazionale, che da tempo aveva accettato di lavorare con gli attori e per gli attori, superando di fatto le sue antiche diffidenze anti-attoriche.