

Altre
visioni

63

Gianfranco Pedullà

Il teatro italiano nel tempo del fascismo

Prima edizione © Il Mulino, Bologna 1994

Seconda edizione © Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009

via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-268-0


Titivillus

Indice

p.	7	Prefazione alla seconda edizione
	13	Introduzione
	13	1. <i>Teatro, cultura e fascismo</i>
	18	2. <i>Tradizione teatrale e società di massa</i>
	26	3. <i>Una storiografia separata</i>
	36	4. <i>I limiti della storia del teatro</i>
	44	Cap. primo. Una crisi strutturale della scena
	44	1. <i>La crisi del “teatro all’antica italiana”</i>
	55	2. <i>Gli interventi dello Stato nel primo dopoguerra</i>
	62	3. <i>Teatro e fascismo negli anni Venti</i>
	76	Cap. secondo. Il teatro non deve morire
	76	1. <i>I dati della crisi</i>
	86	2. <i>Le risposte alla crisi: proposte del popolo e progetti degli artisti</i>
	93	3. <i>Il progetto di Silvio d’Amico</i>
	107	Cap. terzo. Un nuovo volto al teatro italiano
	107	1. <i>L’istituzionalizzazione del teatro</i>
	119	2. <i>Le sovvenzioni alle compagnie drammatiche</i>
	131	3. <i>Un nuovo sistema dello spettacolo</i>
	149	4. <i>Gli interpreti per il teatro di oggi e di domani</i>
	163	Cap. quarto. La scena degli anni Trenta
	163	1. <i>Il Convegno Volta</i>
	172	2. <i>Un “teatro di massa” per l’Italia fascista</i>
	181	3. <i>Il teatro dell’epoca fascista</i>
	191	4. <i>Il teatro d’arte</i>

p. 204	Cap. quinto. Il teatro italiano fuori d'Italia
204	1. <i>La crisi delle tournées all'estero</i>
211	2. <i>Il teatro italiano a Parigi</i>
221	3. <i>Le tournées di Petrolini</i>
232	4. <i>L'immagine della "nuova Italia" attraverso la scena</i>
240	5. <i>Al di là dell'Oceano. Il teatro italiano in Sudamerica</i>
256	6. <i>Le tournées di Bragaglia in America Latina</i>
267	Cap. sesto. Tra guerra e dopoguerra.
	Un'estetica media per la nazione
267	1. <i>Con le armi della scena</i>
279	2. <i>D'Amico e i cattolici nel conflitto mondiale</i>
292	3. <i>Dopo il fascismo</i>
303	Il teatro di massa nel tempo del fascismo
	<i>Immagini</i>
312	Appendice
	<i>Compagnie primarie di prosa (stagione 1935-36)</i>
332	Indice dei nomi

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

La storia di questo libro, pubblicato per la prima volta a Bologna dalla casa editrice il Mulino nel 1994, ha avuto un andamento singolare fin dalle sue origini: la sua genesi accademica – essendo sostanzialmente la riscrittura della mia tesi di Dottorato di ricerca discussa nel 1991 presso l'Università di Pisa – si era immediatamente nutrita del bisogno e desiderio di capire il teatro del mio tempo. Da regista, amante del teatro popolare di qualità (fortemente suggestionato dalla Commedia dell'Arte), mi chiedevo quali erano i motivi di fondo che avevano portato il teatro italiano di fine Novecento a quell'*impasse*, a quella crisi specifica fra teatro di 'giro' e teatro stabile, fra l'assunzione di un'idea rigida e poco originale della regia e la compressione del ruolo dell'attore; volevo capire le ragioni della difficoltà di affermazione della drammaturgia contemporanea, della frattura fra vecchie e nuove generazioni, della cesura nella relazione col pubblico, passati gli anni Settanta (in cui si era formata una nuova generazione di teatranti) e la prima metà degli anni Ottanta quando il teatro italiano aveva vissuto la sua ultima stagione di popolarità. Appariva subito evidente che in questo contesto giocava un ruolo molto negativo la totale assenza di legislazione nel settore e, in un certo senso, l'occasionalità dei vari governi a sostenere economicamente certe iniziative a dispetto di altre, a finanziare determinate strutture e compagnie ma senza una vera progettazione e senza trasparenti criteri di valutazione qualitativa e quantitativa. Mentre scrivevo questo libro analizzavo e vivevo il teatro italiano di fine Ventesimo secolo che mostrava una perdita secca di funzione sociale e si interrogava sulle sue nuove possibilità, su quali ceneri risorgere nell'incipiente epoca della globalizzazione e della comunicazione tecnologica.

Il teatro italiano nel tempo del fascismo è stato un libro fortunato (e ringrazio ancora chi al Mulino ne ha permesso la pubblicazione nel 1994 a partire

dal compianto Giovanni Evangelisti fino alle cure editoriali di Ugo Berti); un libro che intercettava alcune urgenze della crisi del teatro italiano di fine secolo, ma che anche poneva in prospettiva storica la questione dell'identità del teatro italiano. Un libro militante, ricco di tensioni, un libro di ricerca, frutto della mia esperienza diretta di creatore teatrale, ma anche di lunghi studi negli archivi storici di tutto il mondo. Un lungo viaggio che dalle biblioteche fiorentine (in primo luogo l'amata Biblioteca Nazionale di Firenze) agli archivi romani (in particolare l'Archivio Centrale dello Stato ma anche l'Archivio dell'*Enciclopedia Italiana*, la Biblioteca del Burcardo e l'Archivio del Ministero degli esteri) e poi genovesi (Museo Biblioteca dell'attore) fino a Parigi (Archivio di Gordon Craig presso la Bibliothèque de l'Arsenal e la Bibliothèque Nationale) e poi – inseguendo le rotte delle compagnie italiane – fino a passare l'Oceano Atlantico per indagare gli archivi teatrali di Buenos Aires, Montevideo, San Paolo, Rio de Janeiro, Salvador di Bahia. Un viaggio di conoscenza e, insieme, un viaggio di formazione e di identità. Progressivamente si ricomponeva davanti ai miei occhi e nei miei pensieri un quadro certamente non unitario ma riconoscibile, lentamente mi apparivano leggibili e narrabili alcuni fili della memoria del teatro italiano. E allora la mancata influenza di Gordon Craig sul teatro in Italia, con la sua idea di regia e la sua grande attenzione per l'attore italiano, la vincente influenza di Silvio d'Amico, la crisi delle compagnie di tradizione e tutti gli altri temi che mi appassionavano si ricomponivano in un quadro più unitario. Sulla base di queste ricerche d'archivio e grazie alla lettura dei primi studi pionieristici sull'argomento, in realtà storiograficamente poco analizzato, ho cercato di restituire alcune trasformazioni vissute dalla scena italiana tra le due guerre mondiali. Ovviamente non è emersa una ricostruzione lineare (il teatro è, per sua natura, ondivago, precario, contraddittorio), ma piuttosto una sintesi dinamica nella quale i linguaggi teatrali tradizionali e innovativi incrociavano l'organizzazione pratica della scena che interagiva per la prima volta, e in maniera decisiva, con la sfera politica del governo fascista. Un processo complesso che ho cercato di mettere in luce per evidenziare quel passaggio cruciale, quel cambiamento della scena italiana avvenuto nei due decenni esaminati.

Il teatro italiano nel tempo del fascismo è stato un libro fortunato anche a livello accademico essendo stato adottato, nel corso degli anni, da molte Università italiane e, quindi, studiato da molti giovani; è stato fortunato per avere avuto due premi: il Premio I.D.I. Silvio d'Amico 1994, di cui mi onora il giudizio di Giovanni Macchia, Alessandro d'Amico e Renzo Thian che

segnalano come nel volume “la vita teatrale italiana venga analizzata in tutte le sue componenti organizzative ed estetiche, dall'intervento dello Stato agli sviluppi della drammaturgia nazionale... delineando l'originale profilo di una storia sociale del teatro nel periodo che va dall'avvento del fascismo alla seconda guerra mondiale”¹. Questo elemento di novità – l'implicita proposta metodologica di una storia sociale del teatro – è ribadito nella motivazione del Premio Diego Fabbri assegnatogli a Roma dall'Ente dello spettacolo nel 1995. Del resto il libro voleva consapevolmente dare un contributo alla metodologia storica sul teatro, una storia troppe volte fatta senza documentazione d'archivio ma su percorsi esclusivamente logici o filologici-letterari: per molti anni con l'affiatato gruppo di lavoro del Centro studi teatrali E. G. Craig di Firenze (di cui facevano parte Gianni Isola, Alessandro Sardelli, Lia Lapini, Laura Caretti) nel corso degli anni Ottanta e Novanta – insieme a cari compagni di viaggio come Claudio Meldolesi – avevamo molto riflettuto e tentato di praticare un diverso modo di affrontare metodologicamente la storia del teatro. Da questo particolare punto di osservazione erano state generose anche alcune recensioni, in particolare i lusinghieri giudizi di Claudio Vicentini che evidenziava – come sintesi della lettura del libro “il complicato intreccio di organizzazione burocratica, controllo governativo, sostegno finanziario mirato, e nozione di teatro come prodotto artistico qualificato da una nobile e decorosa tradizione”; un intreccio che ancora influenza il teatro di fine Novecento: “molti degli effetti delle scelte del regime nell'amministrazione del teatro italiano restano sciaguratamente vivi ancora oggi”². Nel corso di questi quindici anni sono usciti importanti contributi sul tema del teatro italiano fra le due guerre mondiali: pensiamo alla bella sintesi *Teatro italiano del Novecento* di Roberto Tessari e alla nuova edizione ampliata dell'*Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista* di Emanuela Scarpellini, un libro che, in maniera pionieristica, nel 1989 aveva affrontato su ricchezza di documenti la complessa rete organizzativa del teatro durante il fascismo³. Sono stati pubblicati molti studi specifici

¹ AA.VV., Premi I.D.I. 1994, Istituto del dramma italiano, Roma 1994, p. 11.

² Cfr. C. Vicentini, *Un teatro da liceo classico*, in «L'Indice dei libri del mese», gennaio 1995 (XII), n. 1, pp. 34-35. Per le recensioni cfr. almeno Andrea Bisicchia, *Teatro e dittatura. Quando il fascismo va in palcoscenico*, in «Il Sole 24 Ore», domenica 11 settembre 2004, n. 247, p. 21 e Oliviero Ponte di Pino, *Il fascismo e la sua scena*, in «il Manifesto» 3 settembre 1994 (XXIV), n. 212, p. 26.

³ Cfr. Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Casa editrice Le lettere, 1996 e Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Nuova edizione accresciuta, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano, 2004.

sulla figura di Silvio d'Amico a partire dall'edizione in quindici volumi di una vasta selezione delle sue cronache teatrali curata da Alessandro d'Amico, i cui saggi introduttivi da me stesi sono stati occasione di nuove letture e di nuovi approfondimenti su questa figura fondamentale del teatro italiano del Novecento⁴. Del 2003 è l'interessante contributo di Donatella Orecchia *Il critico e l'attore*, che si concentra sul rapporto fra d'Amico e gli attori italiani del primo Novecento e, due anni dopo, Teresa Viziano ha pubblicato la sua ricca ricerca dedicata agli allievi e ai maestri dell'Accademia nazionale d'arte drammatica nel loro rapporto con Silvio d'Amico dal 1943 al 1955, anno della morte del maestro. Di recente anche Andrea Mancini, storico studioso di Silvio d'Amico, è tornato sul tema riunendo in un unico volume le sue ricerche sul grande critico romano, a ulteriore testimonianza che il nodo storiografico che ruota intorno a d'Amico si conferma come una questione centrale del teatro italiano⁵. Bisogna qui ricordare anche studi su questioni specifiche come l'episodio del *18 BL*, grande allestimento di teatro di massa diretto a Firenze da Alessandro Blasetti ricostruito da Jeffrey T. Schnapp con dovizia di fonti documentarie; o come la ricostruzione della vita teatrale a Cosenza durante il fascismo con approfondimento delle esperienze filodrammatiche locali e della diffusa presenza dei Carri di Tespi organizzati dal governo fascista⁶.

Queste pubblicazioni confermano che il tema del rapporto fra teatro e fascismo desta ancora interesse e richiede ulteriori approfondimenti su singole questioni, figure, generi, storie locali. In questo senso ci è sembrato utile riproporre *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, un libro ancora attuale, un libro da tempo introvabile nelle librerie essendo presto esaurito nella sua prima e unica edizione (che il Mulino non ha voluto riprendere per la scelta di lasciare il settore dello spettacolo). Molti giovani mi contattavano per averne copia, essendo obbligati a studiare su fotocopie. Per questo abbiamo deciso – con Andrea Mancini e gli amici della Titivillus,

giovane e importante casa editrice che qui ringrazio di cuore – di creare questa nuova edizione arricchita da un importante apparato iconografico. La scelta è stata quella di riproporlo integralmente nella sua prima stesura, senza cambiamenti e, pur possibili, aggiornamenti, salvo leggere miglioni del linguaggio. Da questo libro hanno preso avvio le mie successive ricerche sulla figura centrale di Silvio d'Amico, i nuovi approfondimenti su Gordon Craig, le mie pratiche sceniche in luoghi particolare (ad esempio il carcere) dove il senso del teatro può essere rifondato, il mio lavoro di messa in scena dei classici del Novecento sostenendo una regia 'leggera' che aiuti l'attore e i pubblici a recuperare alcune forze e identità perdute. La mia ricerca di un 'teatro popolare d'arte' si è fondata su quella mancata di anni di ricerche che questo libro rappresenta. Mi è sembrato opportuno lasciarlo intatto perché ha prevalso l'idea che questo studio fosse profondamente inserito nella realtà sociale e teatrale di fine Ventesimo secolo. Oggi siamo in un mondo diverso, un'epoca nuova: alla fine del primo decennio del Duemila il paesaggio dei media è cambiato ulteriormente e il teatro si sta confrontando con una nuova fase di rivoluzione tecnologica. La comunicazione virtuale domina e i pubblici del teatro conoscono sempre meno i testi classici e contemporanei, mentre gli attori sono noti sempre più per i loro passaggi televisivi. Il teatro perde giorno dopo giorno la partita della sua potenziale popolarità in una società sempre più globalizzata ma acquista senso solo laddove ricrea il suo linguaggio e ri-forma i suoi pubblici in una diversa sintesi fra i testi, la recitazione, la regia. Per questo mi piace dedicarlo ai giovani attori, registi e ai giovani studiosi del teatro italiano.

⁴ *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1914-1955)*, introduzione storica alla pubblicazione de *Le cronache teatrali di Silvio d'Amico*, Palermo, ed. Novecento, 2001-2005.

⁵ Cfr. Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Università degli studi di Torino, 2003 e Teresa Viziano, *Silvio d'Amico & co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni, 2005; Andrea Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009.

⁶ Cfr. Jeffrey T. Schnapp, *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996 e Carlo Fanelli, *Teatro e fascismo a Cosenza*, Cosenza, Abramo, 2006.

INTRODUZIONE

Nel nostro paese la vita degli attori è sempre percorsa da un vento tragico, da un destino che la scuote e la mutila. Posti di faccia ad una società sempre pronta a rinnegarli, essi si sono costretti ad una continua schermaglia, ad una lotta che non ha fine, e li lascia senza respiro, spesso impedisce di presentarsi ancora alla ribalta; la nostra società ha bisogno di loro, ma pure non li tollera, perché non riesce a giustificare la propria vita neppure dinanzi ai propri occhi.

V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo* (1953)

1. Teatro, cultura e fascismo

Il senso del teatro varia continuamente in relazione ai cambiamenti della società ed alla sua maggiore o minore capacità di rispecchiarli, attraversarli, sintetizzarli. Il senso del teatro muta con le epoche essendo il linguaggio che, per eccellenza, sente il tempo della vita umana e lo porta in scena: sia essa tendenzialmente comunitaria e ricca di esperienze collettive o, all'opposto – come in questo fine secolo –, disgregata e solitaria.

Nell'Europa di oggi la scena teatrale appare ancora una volta in forte mutazione. La crisi piena degli statuti dominanti – innanzi tutto i codici estetici (il ruolo dell'attore, la funzione della regia, l'identità stessa di una drammaturgia contemporanea) – si riflette in una sempre più scarsa reattività del pubblico: al tramonto del Novecento il teatro non appare più il luogo privilegiato della finzione, essendosi quest'ultima affermata in luoghi imprevedibili (nella politica come nelle istituzioni). Il teatro è alla ricerca di

modi e soluzioni sceniche con cui accostarsi alla vita della società. In un contesto storico occidentale che faticosamente tenta di uscire dal dominio del disincanto e della frantumazione sociale, sembrano non più identificabili miti da celebrare collettivamente. Non c'è tragedia greca nella quale un'intera comunità possa proiettare il proprio sentimento del mondo; non c'è dramma borghese dove una classe possa ritrovare le proprie emozioni e convinzioni proponendole come assolute ed universali. Non esistono più – almeno nell'Europa dopo la caduta del muro di Berlino – teatri di opposizione che pongano al centro del proprio lavoro le grandi utopie sociali che avevano nutrito il passato più vicino. Oggi il teatro sopravvive cercando nuove collocazioni all'interno di una società complessa il cui orizzonte comunitario si mostra, non solo sul piano simbolico, scomposto ed i percorsi soggettivi spesso precari.

Esistono, ovviamente, alcune punte di alta qualità espressiva (pensiamo al teatro di Peter Brook oppure alle ricerche di Tadeusz Kantor) o, all'opposto, situazioni forzatamente minoritarie nelle quali il teatro mantiene una forte efficacia ed operatività. Spesso ci accorgiamo che la scena si ripropone vitale nei luoghi meno istituzionali – le compagnie ed i centri specializzati animati da un progetto etico ed estetico oppure nelle scuole, come nelle diffuse esperienze nei luoghi del disagio (ad esempio le carceri), dove si stabilisce un vero bisogno di comunicazione. Il teatro ritrova il suo senso quando riesce a ricomporre, anche per una sera, una comunità capace di giustificare gli statuti estetici e di contenerne simbolicamente la proposta espressiva. E questo avviene inevitabilmente al di fuori delle logiche burocratiche ed istituzionali che condizionano sempre più violentemente la vita produttiva, e quindi il mercato stesso del teatro europeo.

In questa prospettiva interpretativa l'esperienza italiana acquista un valore emblematico. L'intervento dello Stato – inaugurato negli anni Trenta dal fascismo attraverso un sistema di sovvenzionamento alle compagnie – conduce progressivamente il teatro verso un consolidato di interessi, un groviglio di vincoli e calcoli burocratici (borderò/contributi/scambi, favori e privilegi) che hanno ingessato la scena italiana. Quella che all'inizio del secolo era stata una "microsocietà" nobile e girovaga si mostra alla fine del Novecento sempre più come una corporazione stanca, che lotta per la riproducibilità di se stessa, nella speranza di non affogare nei flussi delle ricorrenti crisi economiche. Questo si accompagna al progressivo disinteresse di gran parte dei politici, che vedono il teatro come uno strumento di comunicazione sociale sempre meno spendibile sul piano del consenso

elettorale. In tali questioni generali la nostra ricerca trova la sua motivazione originaria.

Tentare di ricostruire le linee portanti della vita teatrale italiana nel tempo del fascismo significa cogliere i tratti decisivi di un'epoca che ha fortemente inciso sulla seconda parte del secolo. Da un punto di vista strettamente storiografico uno studio sul teatro tra le due guerre mondiali si iscrive nel variegato campo di studi sulla cultura italiana durante il fascismo. L'approfondimento critico della storia della scena italiana di quel periodo – in virtù delle caratteristiche stesse di quell'evento complesso che chiamiamo "teatro" – consente di portare ulteriori contributi anche a questioni generali, prima fra tutte l'esistenza o meno di una cultura fascista nell'Italia del Ventennio.

Rispetto a chi ancora si attarda a negare l'operatività di una cultura fascista autonoma, intesa come un *corpus* dottrinale da imporre all'insieme dei linguaggi e dei codici con i quali la società civile si esprime, bisogna rilevare come il problema sia spesso mal posto; non è possibile oggi affrontare la questione senza riferirsi costantemente alla nuova articolazione fra cultura di massa e medio-alta cultura affermatasi definitivamente nell'Italia degli anni Trenta. Un rapido cambiamento dello stesso sistema di produzione e consumo culturale connota, infatti, in maniera non episodica la nascente società italiana industrializzata¹. Gli intellettuali, ai vari livelli di impegno e responsabilità, devono ora misurarsi con nuovi mezzi di divulgazione del sapere che cambiano il senso e la funzione della circolazione delle idee. Non si tratta più dell'egemonia di un sistema di pensiero rispetto ad un altro – e da questo punto di vista la parabola discendente del gentilianesimo negli anni Trenta è emblematica² –, ma di un rapporto radicalmente diverso fra la sfera della cultura ed il mondo della politica. Questo nuovo livello di relazioni fra lo Stato e la società civile rivela una dimensione sovranazionale, coinvolgendo sicuramente molti paesi europei industrialmente avanzati dove la società mostra nei primi decenni del secolo, secondo scansioni differenziate, una serie di caratteri evidentemente di massa. In Italia questa esperienza decisiva per la vita nazionale avviene sotto il segno del fascismo,

¹ Sulla necessità di approfondire i nessi fra società e cultura (con un primo sforzo interpretativo sulle questioni relative alla società di massa) cfr. AA.VV., *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi e S. Soldani, 2 voll. (I, *La nascita dello Stato nazionale*; II, *Una società di massa*), Bologna, Il Mulino, 1993.

² Su questo tema e, in generale, sul rapporto editoria/fascismo cfr. G. Pedullà, *Il mercato delle idee. Giovanni Gentile e la Casa editrice Sansoni*, Bologna, Il Mulino, 1986.

durante il quale si afferma un primato del pragmatismo politico, della propaganda e del consenso acritico di ampie masse di cittadini.

La politica culturale ed il sistema delle comunicazioni assumono una nuova importanza. Ora cambiano gli stessi termini del rapporto fra politica e cultura, regolati nel precedente Stato liberale da consolidate abitudini di forte separatezza. Con grande tempismo il governo mussoliniano, al contrario, attiva una propria politica culturale fin dai mesi successivi all'assassinio di Matteotti, favorendo la riconversione o la fondazione *ex novo* di molti istituti culturali e riorganizzando, a partire dagli anni Trenta, anche le strutture ministeriali competenti: nel 1934 viene istituito il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda – con a capo Galeazzo Ciano –, trasformato in ministero l'anno successivo e nel 1937 denominato Ministero della Cultura popolare³.

I nessi tra scelte politiche e mediazioni culturali rinviano a nuove attenzioni verso il sistema della produzione culturale ed artistica, percorso nella prima parte del Novecento da diffusi processi di industrializzazione. Recentemente David Forgacs ha ricordato la nota differenziazione fra i tempi della politica ed i tempi della produzione culturale proponendo “una visione diversa del rapporto tra fascismo e cultura in cui la politica culturale non scaturisce semplicemente da una serie di direttive dall'alto ma da una complessa interazione in quattro campi: l'editoria libraria, la radio, il cinema e la stampa”⁴. Tale richiamo nulla toglie, però, alla constatazione che nella maggioranza dei casi la cultura sembra organicamente condizionata dalle logiche politiche dominanti. Negli anni di costruzione del regime assistiamo ad un intervento deciso verso gli strumenti – sia tradizionali che tecnicamente innovativi – di informazione, comunicazione e spettacolo: dalla radio al cinema, dall'editoria al teatro drammatico, dal melodramma alle grandi manifestazioni sportive.

Rileggendo da questa angolazione il problema della cultura fascista ci rendiamo conto come il regime – attivando una rete articolata di istituti privati e pubblici ed operando con efficacia nell'uso e nel controllo dei *media* – non abbia elaborato, e non potesse elaborare, una sua specifica cultura, idealisticamente intesa come un sistema teorico di conoscenza del reale. Il

³ Sul rapporto tra fascismo e cultura di massa cfr. Ph. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass-media*, Bari, Laterza, 1975 (che si concentra sulla stampa, la radio e il cinema, assegnando al teatro solo poche note) e V. De Grazia, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Bari, Laterza, 1981.

⁴ D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 83.

fascismo, nato come movimento reazionario, ha permeato la società italiana dei propri fini e valori (nazionalismo, anticomunismo, autoritarismo, militarismo, lotta alla democrazia, razzismo) sfruttando il nuovo intreccio fra politica, cultura e consenso che l'avvento della società di massa cominciava allora a rendere possibile. La vita culturale italiana tra le due guerre non coincide completamente con le varie scelte politiche del fascismo ma, senza alcun dubbio, la società viene profondamente segnata da quell'esperienza politica ed istituzionale⁵.

Conseguentemente questa ricerca sul teatro nel tempo del fascismo non si propone l'obiettivo, in fondo riduttivo, di ripercorrere l'ipotetica nascita e affermazione di un “teatro fascista” – secondo una formula che rimanda ad una serie di esperienze sviluppatesi negli anni Trenta con evidenti obiettivi di propaganda politica –, quanto ricostruire preliminarmente i caratteri salienti dell'intervento organizzativo e politico realizzato dal fascismo nel corso del Ventennio: quell'opera di “riforma/restaurazione” che sarà capace di incidere anche sulle strutture linguistiche della scena. Un'opera di razionalizzazione che prolungherà i suoi effetti nell'Italia del dopoguerra, quando saranno riconoscibili numerosi elementi di continuità. L'Italia repubblicana eredita complessivamente l'insieme degli ordinamenti, le consuetudini e le strutture istituzionali create dal regime (al punto che a tutt'oggi non esiste una legge nazionale di riforma del teatro), così che il sistema di sovvenzionamento alle compagnie di prosa mantiene – almeno nella sua filosofia burocratica – il metodo inauguratosi alla metà degli anni Trenta⁶. Il secondo dopoguerra ha visto perdurare il ruolo e l'influenza nel mondo teatrale delle principali figure che avevano rappresentato il sistema teatrale nazionale pubblico e privato nel decennio precedente. Valga l'esempio di Nicola De Pirro, vero responsabile della politica fascista in quanto Direttore generale del teatro per conto dei differenti ministeri, che ancora nel 1957 ricopre la stessa carica presso la Presidenza del Consiglio dei ministri.

⁵ Segnaliamo la discussione successiva alla pubblicazione nel 1987 della nuova edizione del volume di E. Garin, *Intelletuali italiani del XX secolo*, Roma, Editori Riuniti, 1974.

⁶ “Lo Stato democratico ha conservato l'apparato burocratico che il regime precedente aveva disposto. Dapprima riassorbendo la Direzione generale dello spettacolo fra le competenze della Presidenza del consiglio (ripetendo una prassi centralizzatrice che non ha mai dissolto del tutto il sospetto di una perdurante vocazione al protezionismo politico); quindi, sotto la spinta della crescente espansione delle attività del tempo libero, in data recente (1958), la Direzione dello spettacolo è confluita a comporre l'apposito Ministero del turismo, dello spettacolo e dello sport” (G. Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966, p. 146).