

# TEATRI NEL FASCISMO

## IN FORMA DI DIZIONARIO



*Teatri nel fascismo. In forma di dizionario* è uno dei risultati del progetto PNRR - M4C2 - I1.1 - PRIN 2022 - SH5 - 2022CFA3L8 - *Women, theatre, fascism*, finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU, Codice CUP F53D23007540006, diretto da Mirella Schino e ospitato dall'Università degli Studi Roma Tre - Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.

Roma, febbraio 2026

*Direzione*

Mirella Schino

*Redazione*

Raffaella Di Tizio

Doriana Legge

Aldo Roma

Andrea Scappa

Martina Storani

Giulia Taddeo

*Indice*

- 4 Mirella Schino  
Presentazione del progetto *Teatri nel fascismo. In forma di dizionario*
- 6 Patricia Gaborik  
De Pirro e «Scenario»
- 17 Doriana Legge  
Anna Fougez. Teatro minore e impresariato di artista
- 29 Giulia Taddeo  
Danza e potere. Una polemica per l'insegnamento del ballo alla Scala (1932-1934)
- 41 Andrea Scappa  
L'impresa Za-bum
- 43 Mirella Schino  
Teatro maggiore e teatro minore

## Presentazione del progetto *Teatri nel fascismo. In forma di dizionario*

*Mirella Schino*

Quello che presentiamo è il primo, piccolissimo embrione di una futura opera collettiva sul teatro nel fascismo.

In senso stretto non si tratta di un dizionario: ma verrà usata, almeno in parte, la forma dizionario al fine di creare un'opera a più voci che permetta di mettere a fuoco la problematicità e la stratificazione della situazione teatrale durante il fascismo. "Fascismo" vuol dire vent'anni di dittatura, di cambiamenti dall'alto, piccoli e grandi, progettati o realizzati. Ma con questa parola si indicano anche vent'anni di cambiamento che, nell'intervallo tra due guerre, hanno profondamente condizionato il modo in cui si è riconfigurato il teatro della nuova Italia uscita dal regime.

Gli anni del fascismo sono particolarmente significativi per il teatro, contrariamente a quel che in genere si ritiene, perché è un periodo di grande, anche se scomposta, tensione verso il cambiamento a tutti i livelli, da quelli più istituzionali e più legati al regime, alla pratica delle compagnie indipendenti, al pensiero e alla ideazione di piani di riforma globale. C'è una diffusa trasformazione della mentalità, un desiderio di "modernità", che si riscontra a vari livelli e in diversissime configurazioni.

Cambia radicalmente quella che potremmo chiamare geografia teatrale, che prima vedeva al centro, senza discussioni, il teatro di prosa professionista. Nel corso degli anni Trenta questa centralità è reale solo nelle riviste specialistiche, mentre nella quotidianità la prosa è accerchiata da tipologie emergenti, sempre più importanti: c'è il teatro formalmente decretato "minore", in realtà di altissima qualità, che si sviluppa in modo particolarmente significativo proprio nel corso del Ventennio (varietà, Rivista, teatro dialettale); c'è il teatro amatoriale, quello cattolico, quello laico ma non governativo, e quello, ufficiale, dell'OND (Opera Nazionale Dopolavoro), per il quale il governo impegna attività e finanziamenti, e che deve essere considerato a tutti gli effetti il vero teatro del fascismo. Ci sono fermenti che potremmo chiamare di blanda o accentuata avanguardia: soprattutto negli anni Venti, non solo fiorisce un vasto territorio intermedio, sede di attività diverse dal solito, di intrecci tra danza e teatro, punteggiato da ambienti coesi di ogni tipo, che si raccolgono intorno a riviste, a piccole scuole, a luoghi o piccoli teatri particolari. Ci sono, infine, quelle che potremmo chiamare piccole enclaves, o ambiente più o meno coesi: scuole, per esempio, o teatri amatoriali nati dal basso e non dall'alto. È una realtà particolarmente importante per la danza.

Quanto al teatro di prosa, la sua trasformazione all'interno del Ventennio è completa, e si può con certezza dire che è in questo periodo che si spegne l'antica cultura d'attore

italiana. Era normale che si trasformasse radicalmente, ma la pressione del fascismo fa sì che scompaia di fatto senza lasciare semi. Vent'anni di regime impongono non solo una serie di nuove regole, ma anche forme di pressione più sottili e impalpabili, a cui gli attori non solo ubbidiscono, ma reagiscono trasformandosi, o perfino desiderando cambiare. In genere lo fanno a prezzo della rinuncia ad aspetti essenziali, con conseguenze non programmate. Se le nuove normative costruiscono la facciata, il comportamento e le trasformazioni degli attori condizionano gli strati sotterranei, le radici della vita teatrale.

Il teatro nel fascismo è dunque un argomento importante in sé, per la fine dell'antichissima cultura teatrale che comprende, per la nascita di nuovi germi di danza antiaccademica, per la nuova geografia e stratificazione di livelli teatrali che comporta, per le dinamiche tra potere e teatro che evidenzia, per le figure di donne che lottano per la loro arte, per la quantità di problemi metodologici e non solo che presenta. Inoltre, il legame tra il Ventennio e gli anni immediatamente successivi è essenziale, nel teatro come altrove: l'illusione di un cambiamento totale nel dopoguerra deve essere corretta. Già i protagonisti si rendevano conto di come i conti non quadrassero in modo così semplice.

*Teatri nel fascismo* è un percorso a lungo termine, della durata prevista di sette anni. Non prevede un lemmario preventivo, perché anche l'architettura dei contributi è oggetto di una ricerca in corso. Tutti i contributi sono soggetti a *peer review*.

## De Pirro e «Scenario»

*Patricia Gaborik*

Nicola De Pirro è una personalità che per molto tempo ha presentato punti interrogativi. È stato gerarca importante, fascista della prima ora, di grandissima influenza sia sul teatro italiano degli anni Trenta, che sulla gestione teatrale post-fascista. Eppure, fino a poco tempo fa di lui ci si era occupati veramente poco, e non c'è una voce su di lui né nell'enciclopedia Treccani né, incredibilmente, nel *Dizionario biografico degli italiani*.<sup>1</sup> Gli scritti di De Pirro per la rivista «Scenario» possono aiutarci a capire alcune facce sia della sua personalità che della sua azione determinante come Ispettore e poi Direttore generale del teatro. È inoltre interessante analizzare la funzione di megafono dell'Ispettorato del teatro che ha dato alla rivista, e che è stata tanto più significativa in quanto i risultati concreti dell'Ispettorato erano innumerevoli, ma non arrivarono mai a quella riforma complessiva auspicata dallo stesso governo fascista. Secondo un sistema molto tipico del governo fascista, la diffusione e ripetizione dei desideri e delle intenzioni del governo fu anche un modo per ovviare alla procrastinazione di risultati definitivi. In particolare, De Pirro batte spesso sulla necessità di una “bonifica” e azione disciplinatrice del teatro italiano, come vedremo più avanti.

La rivista «Scenario» nasce nel febbraio del 1932. I due co-direttori erano Silvio d'Amico, critico temuto, e intellettuale del teatro, e il gerarca fascista Nicola De Pirro. D'Amico sembra essere stato il promotore e l'ideatore,<sup>2</sup> De Pirro la sua controparte fascista, la materializzazione dell'appoggio del governo. Forse la sua presenza è anche una forma di controllo. Era stato redattore di «Critica fascista», ed era quindi De Pirro una scelta non ovvia ma ragionevole. Aveva anche collaborato con d'Amico all'interno della Corporazione del teatro.

Dal momento della creazione della rivista in poi, le sue credenziali di esperto nella regolamentazione dello spettacolo continuarono ad aumentare – ad esempio fece parte della delegazione italiana alla riunione annuale della Società Universale del Teatro – fino a che nel 1935 fu messo a capo dell'Ispettorato del Teatro, sotto l'egida del Ministero della Stampa e della Propaganda, carica che si trasformò in quella di Direttore Generale del Teatro presso il Ministero della Cultura Popolare. In seguito a questa nomina, d'Amico lasciò la direzione esclusiva di «Scenario» a De Pirro. La scelta costituì un salto in avanti improvviso e abbastanza imprevedibile del ruolo di De Pirro nel campo del teatro. Dopo la sua nomina, e ancor più dopo che d'Amico lasciò la rivista,

De Pirro cominciò a scrivere più frequentemente per «Scenario», usando la rivista, come già detto, come portavoce dell'Ispettorato e poi della Direzione.

Qui pertanto procederemo sul doppio binario di De Pirro Ispettore generale e De Pirro direttore di «Scenario», cercando di far emergere il suo stile, i problemi ricorrenti, le assonanze con i progetti del regime per il settore.

### *La nomina a Ispettore*

La nomina di De Pirro a Ispettore può essere vista come un passo avanti nella carriera di un fascista leale. Nato il 24 agosto 1898 in Calabria, era stato ardito nella Grande Guerra, poi squadrista, fascista fin dagli inizi: aderì al movimento già nel luglio del 1920, e partecipò alla Marcia su Roma del 1922. Avvocato di professione, aveva immediatamente dimostrato interesse per le questioni culturali fasciste, e ricoprì il ruolo di caporedattore e occasionalmente collaboratore in «Critica fascista», la rivista diretta da Giuseppe Bottai. Ottenne la sciarpa littoria per la sua adesione precoce e gli anni di servizio di alto livello al regime. Prima dell'Ispettorato, le sue attività negli uffici governativi avevano abbracciato ambiti diversi, spesso legati alla regolamentazione del lavoro, sua competenza giuridica; i sindacati; le organizzazioni giovanili e, infine e in modo più costante, le questioni organizzative teatrali. Nel 1925 divenne uno dei dirigenti dell'Opera Nazionale Balilla; dal 1928 fu segretario generale della Federazione nazionale degli industriali dello spettacolo;<sup>3</sup> nel 1929 divenne comandante dei Giovani fascisti e membro del direttivo della Federazione dei fasci di Roma (fino al 1931), dal 1930 membro del Consiglio provinciale della Corporazione dello spettacolo. Fu candidato alla nomina di Segretario federale dell'Urbe nel 1933, e giudicato favorevolmente, anche se alla fine non fu selezionato.

Allo stesso tempo, la nomina sembra essere stata accolta con un certo scetticismo: l'opinione generale, almeno secondo un informatore della polizia, era che «De Pirro non sarebbe affatto competente, soprattutto per quanto riguarda la musica, e mancherebbe di quella preparazione necessaria per ricoprire un posto di tanta importanza».<sup>4</sup> I poteri del Direttore Generale dovevano infatti essere vastissimi e onnicomprensivi. Nel corso della sua attività, De Pirro si trovò a supervisionare la formazione delle compagnie teatrali, in parte per garantire la tutela dei lavoratori; la regolamentazione salariale; gli accordi con i direttori dei teatri. Sovrintendeva anche alle scelte di repertorio, una questione complessa, per i problemi di censura e per le misure protezionistiche fasciste, che stabilivano la percentuale di spettacoli italiani e stranieri da mettere in scena. In patria e all'estero era spesso il rappresentante del governo in occasione di importanti eventi teatrali, il che poteva significare assistere a delegazioni e conferenze (come la SUT, Società Universale del Teatro); parlare del teatro, come fece nel 1938 all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest; presiedere importanti prime o l'apertura della stagione teatrale; partecipare ad avvenimenti centrali per il teatro, e così via. Fu coinvolto nella programmazione delle varie iniziative di regime che riguardavano i progetti di teatro per strati sociali più ampi, come i *Carri di Tespi* o il *Sabato teatrale*, ed ebbe voce in capitolo nelle frequenti discussioni sulla ristrutturazione e costruzione di spazi teatrali.

Insieme a Bottai, seguì i diversi tentativi di progettazione di un Teatro Nazionale Italiano, nel quale furono coinvolte figure di primo piano come Silvio d'Amico e Luigi Pirandello. Come è noto, procedettero tutti con grande lentezza, anche per questioni

economiche, e non arrivarono ad alcun risultato definitivo. Sembra che De Pirro abbia parlato De Pirro fin troppo apertamente del problema di una sostanziale mancanza di risorse per ampie iniziative teatrali, e un informatore della polizia politica riporta così le sue parole: «Abbiamo l'imposizione di dover dire che tutto va bene, ma invece purtroppo le cose vanno malissimo e senza speranza alcuna di aiuti od altre risorse finanziarie. Siamo completamente alla miseria, e ciononostante pazzamente si vuole e ci si ordina di fare tante cose, che materialmente non si possono».<sup>5</sup>

Le opinioni nell'ambiente teatrale sul suo operato di Direttore generale furono varie. È possibile trovare apprezzamenti in persone dal credo artistico e politico molto diverso, come Silvio d'Amico, con cui si trova frequentemente a collaborare nel corso degli anni, o il regista e sperimentatore Anton Giulio Bragaglia, convinto fascista, o l'impresario Remigio Paone (antifascista e, più avanti, partigiano),<sup>6</sup> anche perché, nonostante il suo passato squadrista sembrava relativamente poco rigido in questioni artistiche.

Nelle lettere di Pirandello a Marta Abba troviamo pareri altalenanti. Nel '32, tentò di coinvolgerlo nella sua lite con la casa di produzione CINES per la produzione di *Acciaio* (una sceneggiatura che aveva scritto pensando a Marta Abba, ma che era stata così profondamente modificata dal regista Walter Ruttmann da non richiedere più la partecipazione dell'attrice). In questa occasione aveva scritto di lui all'attrice: «Non so quanto ci sia da fidarsene. Mi si mostra devoto, e vedo che – almeno a parlare – è franco e senza peli sulla lingua. Forse come intermediario sarà buono, capace come dimostra d'essere di *minacciare*, all'occorrenza, efficacemente». E ancora: «Ci vuole una persona risoluta e di tatto, che sappia condurre l'affare, con fermezza e con calma. Io credo che il De Pirro potrà essere adatto» (Pirandello ed. 1995: 1032-1033, lettera 320915). Poi, quando il caso CINES andò male, perse fiducia. Tuttavia, nel 1935, scrivendo alla Abba della creazione dell'Ispettorato, parlò di De Pirro come di persona a lui devota, che avrebbe avuto espressamente il compito di mettere in pratica il progetto pirandelliano per un Teatro di Stato, perché il Governo voleva in tutto e per tutto contentarlo «Mi fece la più aperta dichiarazione di fedeltà e devozione, mi disse che ogni mia parola sarebbe stata legge per lui; che questo era nelle disposizioni partite dal Governo» (Pirandello ed. 1995: 1197, lettera 350408).

Il progetto rimase lettera morta, e in una delle sue ultime lettere, quando la Abba era ormai negli Stati Uniti, Pirandello parla del corrente anno teatrale (1936) come di qualcosa «d'ignobile, di rabberciato, di raffazzonato, puntellato, cascante in tutte le parti» e di De Pirro come de «l'artefice trionfante» di tutto questo, mentre Simoni gli scioglieva inni sul «Corriere della sera» (Pirandello ed. 1995: 1377-1379, lettera 361101).

#### *«Scenario» megafono di De Pirro*

Dal momento in cui diventa direttore unico di «Scenario», dopo il '36, tutto quello che De Pirro scrive sulla rivista, talvolta firmando gli articoli, talvolta pubblicando solo con la firma «Scenario», è emanazione del suo ruolo. La maggior parte di questi articoli sono resoconti delle iniziative degli uffici fascisti, soprattutto Ispettorato o Corporazione. De Pirro, insomma, usò la rivista come una piattaforma per diffondere il proprio operato, rivolgendosi parallelamente ai suoi superiori e alla comunità teatrale.

È un tipo di approccio già presente nei primi numeri della rivista, per esempio in un articolo del luglio 1932, *Conquiste della corporazione dello spettacolo*, in cui non è chiaro se sia il regime a fare conquiste *per conto* degli artisti teatrali o viceversa. De Pirro scrive con orgoglio – e, sembrerebbe, da uomo di teatro – delle lodi ricevute dal ministro Bottai per la «nostra» corporazione. Ma quando passa a parlare della «disciplina» necessaria nel settore, il punto di vista sembra invece essere quello del *gerarca* chiamato a imporre un ordine che l'industria non è stata in grado di creare da sola:

Molti hanno sentito la necessità di una disciplina della domanda e dell'offerta di lavoro nel campo artistico, ma le idee su come attuarla sono completamente discordanti. Con l'ascesa del fascismo, da un lato, è iniziato un attacco senza esclusione di colpi a tutte le forme parassitarie di lavoro teatrale che, come tutte le battaglie, ha visto tentativi, errori e persino sconfitte.

«Il primo e più importante passo verso la disciplina desiderata» era stato compiuto; e se non erano state trovate tutte le soluzioni a tutti i problemi, la strada era ormai, secondo De Pirro, molto chiara. Cambia nuovamente tono nella conclusione dell'articolo, osservando come quel che la Corporazione voleva fare avrebbe richiesto mezzi legislativi e «non abbiamo dubbi che questi saranno concessi». Qui la sua voce è quella della Corporazione, dell'intermediario tra l'industria e il governo di Mussolini. Parla in modo rassicurante ai suoi compagni artisti, ma allo stesso tempo invia un messaggio esplicito alle autorità superiori su cosa fare per il bene dell'arte.

Col passare del tempo, De Pirro inizia ad affrontare anche questioni estetiche, inizialmente in modo astratto e provvisorio, il più delle volte nel contesto dei suoi tipici articoli scritti in uno stile succinto e istituzionale. Ne *L'ufficio di collocamento dello spettacolo*, febbraio 1933, rivendica ad esempio la particolarità del lavoro artistico, e difende il diritto dei capocomici di selezionare i membri della propria troupe in opposizione al parere degli uffici del Sindacato, che avrebbero voluto un controllo più stretto sulla distribuzione dei posti di lavoro. Nell'agosto 1935, «Scenario» pubblica la trascrizione del suo primo discorso radiofonico come Ispettore, con il titolo *L'Ispettorato del teatro*. In questo articolo si sottolineava che «L'ispettorato naturalmente non può preoccuparsi solo di problemi economici e professionali: il fatto artistico è essenziale per la vita del Teatro». Il numero del maggio 1938 riporta, con il titolo *Verso il teatro di domani*, il discorso che De Pirro aveva pronunciato all'Istituto Italiano di Cultura di Budapest il 24 marzo, in cui aveva parlato del nuovo spirito (fascista) proteso verso un teatro «largamente e intimamente popolare», con una «larga e immediata adesione tra scena e platea».

Forse i segni premonitori di questo nuovo spirito sono nel fenomeno di avvicinamento al popolo, che, con i Carri di Tespi e il Sabato teatrale, e ancora con il rifiorire degli spettacoli all'aperto, il Teatro italiano sta compiendo. Gli organi preposti alla sistemazione del Teatro in Italia sono attenti a questi orientamenti nuovi, dai quali forse il Teatro italiano prenderà il nuovo corso che la storia gli impone. Chiuso il periodo del Teatro borghese, potrà forse domani quest'arte tornare ad essere una delle massime espressioni della vita civile e sociale, rito e festa di popolo spiritualmente unito ad ascoltare il canto del poeta.

Nicola De Pirro, l'avvocato che si era ritrovato al vertice della programmazione teatrale, che aveva dovuto fronteggiare la necessità di decisioni anche di tipo artistico, sembra aver acquisito col tempo una sempre maggior fiducia in sé stesso e nella propria

competenza. Nel 1935 gli era stato conferito il potere: qualche anno dopo sembra essere giunto a credere di averne anche l'autorità.

Tutti i suoi scritti sono profondamente intrisi di retorica e ideologia fascista; in essi vediamo un amalgama di molti dei principi fondamentali del fascismo e del modo in cui li si voleva applicare nel settore teatrale. Istituzioni e persone di teatro dovevano essere sottoposti a *bonifica* e disciplina, e ci si aspettava la loro devozione allo Stato fascista.

Un esempio molto significativo della condiscendenza che accompagnava tale approccio è quello dell'articolo dell'agosto 1935, in cui l'Ispettore, presentandosi in quanto tale, osservava:

Ora bisogna confessare che quelle simpatiche persone che sono gli attori [...] sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. 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. (De Pirro 1935)

Gli attori infastidivano De Pirro: quasi un decennio dopo, nel giugno del 1943, in un articolo intitolato *Il giuoco delle parti*, continuava a parlare contro la loro mancanza di disciplina e senso di responsabilità, pur elogiando il loro talento e legittimando le loro aspirazioni artistiche:

Occorre da un lato fare appello a quei pochi fra gli attori già illustri i quali sentano un amore per l'arte più grande di quello che hanno per sé stessi, fino al punto di farsi, come implorava l'ultima Duse, collaboratori dell'autore, anche a costo di sacrifici personali. Ma, dall'altro lato, occorre la formazione di un'ampia schiera di attori nuovi, a cui fin dai primi passi sia per quanto è possibile ispirato questo insolito amore, della subordinazione e della disciplina, offrendo loro in compenso la certezza di sbocciare in formazioni teatrali che diano a tutti una soddisfazione della più nobile natura, quella di partecipare a una attività artistica di gran classe. (De Pirro 1943)

Questa formazione, continuava De Pirro, era quella operata dall'accademia di D'Amico, ma un vero miglioramento del settore si sarebbe potuto verificare, secondo lui, solo quando il processo fosse divenuto più regolare e articolato, quando si fossero formate più scuole, in grado di produrre centinaia e non decine di questi artisti responsabili.

La misura in cui gli sforzi del governo verso il teatro comprendevano una percentuale di coercizione violenta era qualcosa di ovvio, e implicito, nel linguaggio di De Pirro. Va ricordata la sua adesione precoce al fascismo: per un uomo che era stato squadrista, la violenza, sia materiale che retorica, era accettata come metodo appropriato per raggiungere obiettivi politici. Del resto anche una rivista come «Critica fascista», che sotto un fascista «revisionista» come Giuseppe Bottai rappresentava teoricamente la corrente meno intransigente, più intellettuale e illuminata, dava per scontato che il nuovo ordine, se necessario, sarebbe stato semplicemente imposto. In una rubrica di *Aforismi mussoliniani* (1924), si poteva quindi leggere questa citazione del duce: «Quando la massa ha torto bisogna andare 'contro' la massa». Quel che De Pirro scrive implica una mentalità simile.

Ad esempio, l'articolo di «Scenario» che annunciava la creazione dell'Ispettorato e la nomina di De Pirro non si limitava a celebrare l'occasione, ma avvertiva anche: «il campo da coltivare è, non diremo un terreno vergine – se così fosse, basterebbe ararlo e seminarlo – ma, purtroppo, un terreno tuttora ingombro di innumerevoli e crollanti

residui del passato. Bisogna prima abbattere, e poi ricostruire» (*Scenario* 1935). La rivoluzione fascista, sottolineava, sarebbe stata massiccia, duratura, continua: più che una constatazione dell'ampiezza di tempo richiesta dal lavoro di rinnovamento del teatro, era un richiamo allo spirito della bonifica. Quando l'Ispettorato del Teatro era stato creato, l'11 aprile 1935, la tanto decantata bonifica dell'Agro Pontino da parte del regime era in pieno svolgimento, e pochi giorni dopo si sarebbe celebrato il primo anniversario dell'inaugurazione di Sabaudia. Il linguaggio della bonifica aveva permeato l'immaginario fascista e sembrava spendibile in ogni ambito di intervento.

Anche in altri casi, l'analogia tra le grandi opere fasciste e l'atteggiamento del regime verso il teatro è chiarissima, come per esempio, nell'articolo dell'agosto 1935. Come l'Opera nazionale combattenti aveva liberato le paludi dalla malaria, così i piani del Duce avrebbero liberato il teatro da corpi e menti malate: la situazione era pessima e «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 della persuasione degli ordinamenti fascisti e il prestigio senza pari del nostro Capo sono rimedi pressoché infallibili, che guariranno certamente e condurranno a salvamento il Teatro Italiano».

In altre parole, se l'Agro Pontino era nato dal lavoro del regime e del popolo, anche la bonifica del teatro sarebbe dipesa dalla dedizione di tutti e, soprattutto, dalla rinuncia all'egoismo. Era la rivendicazione dello Stato etico di Giovanni Gentile, in cui la nuova Italia doveva essere costruita anche grazie alla volontà dei suoi cittadini e alla loro *fede* nel progetto. Il ripetuto monito di De Pirro a chi vive per il Teatro è proprio questo: un richiamo a non chiedersi cosa il Paese possa fare per te, ma cosa tu debba fare per il tuo Paese. Su questo punto vale la pena citare l'articolo con cui «Scenario» celebrò il decennale fascista nell'ottobre del 1932, anche se va considerato co-firmato da De Pirro e d'Amico (articolo di apertura del numero, senza firma):

Credenti nell'Arte, salutiamo la data del XXXVIII Ottobre per quello che è: suggello al primo decennio della Rivoluzione, inizio d'un attività uguale e nuova, in tutt' i campi dove lo spirito d'Italia oggi fermenta. Il nostro non è il tempo delle torri d'avorio. L'artista del Novecento italiano non ignora l'Italia del Novecento. Soprattutto se sia un'artista del Teatro: di quell'arte cioè che, nata dal rito, anche oggi non vive – in qualunque delle sue forme, dalla scena allo schermo, e sino all'apparecchio che trasmette ai lontani la rappresentazione invisibile – se non facendo appello alla passione d'un pubblico. (*Decennale* 1932)

Gli scritti di Nicola De Pirro rispecchiano inoltre la volontà di intensificare ed espandere l'intervento del regime sul teatro attraverso il Ministero della cultura popolare. Soprattutto sulla scia degli incontri con i funzionari nazisti in Germania, si era andata sviluppando la sensazione che si potesse fare molto di più. Mussolini era sempre più irritato dal fallimento nello «spezzare» le cattive abitudini della borghesia e suggeriva che uno dei bastioni di resistenza nei suoi confronti fosse proprio il teatro (cfr. Ciano 2006: 56, 139).<sup>7</sup> Cominciò a svilupparsi il tema di una estetica fascista, se non proprio di uno stile peculiare, del senso e del ruolo di un teatro o di un'arte specificamente fascista, dei suoi obiettivi concreti e morali. «Critica fascista» aveva ospitato su questo un dibattito importante già nel 1926-27.

Intellettuali del teatro esigenti, come Pirandello, Massimo Bontempelli, D'Amico o Renato Simoni, avevano almeno in parte accettato l'idea che il futuro del teatro risiedesse nell'allargamento del suo pubblico. Ma «andare al popolo» significava qualcosa

di diverso per ciascuno di loro; mentre Bontempelli, ad esempio, era affascinato da vari progetti di «teatro di massa», che potevano essere rappresentati anche davanti a migliaia di spettatori, D'Amico insisteva ripetutamente sul fatto che se si voleva attirare il popolo nei teatri bisognava soprattutto rendere accessibili i biglietti per gli spettacoli di prosa già esistenti. La maggior parte di questo gruppo, come prevedibile, era contraria a un teatro di propaganda, nel senso di drammi tesi a esplorare temi e valori fascisti, o a opere storiche del tipo di quelle elaborate da Giovacchino Forzano, in cui i parallelismi con l'attualità erano un po' troppo facili da individuare. Era un'opinione condivisa da gerarchi come Bottai e De Pirro. Alla fine degli anni Trenta, tuttavia, quest'ultimo aveva appoggiato la crescita degli esperimenti politicamente militanti di Alessandro Pavolini.

Già all'inizio degli anni Trenta, come nell'articolo celebrativo *Decennale*, venne sottolineata una missione «sociale» del teatro e la *responsabilità* degli artisti teatrali di comunicare con i loro concittadini. A questo proposito di particolare interesse è l'articolo prevalentemente teorica che De Pirro aveva proposto nel luglio del 1939, *Socialità essenziale del teatro*. In esso sosteneva che il fondamento estetico del teatro sta la sua capacità di predicare ideali comuni. Qualsiasi teatro che non sia forza espressiva di tali valori condivisi è, secondo De Pirro, una negazione di sé stesso, quindi arte falsa: «Si potrebbe giungere ad ammettere che il teatro sia, nella sua evoluzione, socialità e popolarità prima che arte» (De Pirro 1939c).

Leggendo questo articolo, gli altri già ricordati, e altri due dello stesso anno, *Teatro Anno XVII* (gennaio) e *Ritrovamento dei valori essenziali* (marzo), appare evidente come De Pirro non volesse suggerire una ampia produzione di propaganda, quanto piuttosto di sfruttare il potere rituale e primordiale che si credeva il teatro possedesse. In gennaio, scrivendo di un teatro più poetico, musicale e persino religioso, «una forza di fantasia che trasforma la realtà in mito», sta chiaramente evocando il pensiero di Bontempelli (De Pirro 1939a). Eminente romanziere, drammaturgo, teorico, Accademico d'Italia e, intellettuale di riferimento del regime in materia letteraria dopo la morte di Pirandello e D'Annunzio, rispettivamente nel 1936 e nel 1938, aveva già avanzato queste idee nelle pagine di «Critica fascista» presentando il suo movimento letterario, Novecento: attraverso una fusione di realtà e meraviglia sarebbero nati nuovi miti per la nuova era, e una vera arte fascista.<sup>8</sup>

### *Gli anni di guerra*

Gli articoli di De Pirro, più sporadici tra il 1932 e il 1938, si moltiplicano dal 1939 in poi, con un periodo di silenzio nel 1941, quando si arruola. Tuttavia, non è solo la quantità di articoli a cambiare nel tempo, ma, come abbiamo visto, anche la tipologia.

Nel marzo 1939, i riferimenti di De Pirro (1939b) alla «storia della stirpe intesa come avventura e come destino», all'importanza dei classici e al «grande respiro» del teatro e degli spazi rinnovati, richiamano non solo Bontempelli, ma anche la palingsenesi teatrale romantico-politica che D'Annunzio sosteneva sarebbe venuta dagli spazi all'aperto. D'Annunzio viene del resto ricordato in un riquadro accanto all'articolo di De Pirro, nel primo anniversario della sua morte. Simili osservazioni di De Pirro rappresentano l'apice di quei commenti precedenti, più generici, contro il cosiddetto teatro borghese. L'insistenza su un passaggio verso un teatro più spettacolare delle masse

era anche una dichiarazione ai lettori di «Scenario» che i frutti della guerra di Mussolini contro la classe media, la sua immagine di sé e la sua vita agiata potevano essere visti nelle «conquiste» teatrali già realizzate – e che sarebbero continuate. Come affermava un De Pirro sempre più sicuro di sé, questa era la vittoria della cultura del consenso del fascismo. Il regime dava al popolo ciò di cui il popolo abbisognava: «Dunque, il pubblico ha detto chiaro e tondo che al teatro ci torna: ma a patto che gli si diano cose degnissime di essere ascoltate e viste. Gioia degli occhi e gioia del cuore; gioia, s'intende, spirituale, che non venga da un gioco, ma da una rivelazione: gioia intima e profonda» (De Pirro 1939b).

Già nel 1937 il direttore generale fece richiesta di rientrare nella milizia, e tra la fine del 1940 e 1941 si assentò per un certo periodo dai suoi compiti di direttore generale e dalla redazione di «Scenario» per andare a combattere. Fu chiamato nuovamente alle armi il 13 luglio 1943 incaricando il suo caporedattore Mario Corsi di dirigere la rivista, come fu annunciato in prima pagina nel numero di agosto.

### *Nel dopoguerra*

La storia di De Pirro e «Scenario» si conclude con la guerra. Vale la pena, però, ricordare quel che gli successe in seguito.

Nonostante la sua nomina a Consigliere di stato proprio il 25 luglio 1943, De Pirro evitò di unirsi alla Repubblica di Salò e nel settembre del 1943 infatti fuggì da Roma; bloccato in Abruzzo, nell'ottobre, partecipò ai combattimenti con il gruppo partigiano "la banda Francavilla", con cui rimase fino ad aprile del 1944. Nel dopoguerra, la sua posizione fu comunque difficile.<sup>9</sup> Contro di lui ci furono lettere anonime, una delle quali, indirizzata a Badoglio una settimana prima dell'armistizio, lo accusava di corruzione. Secondo questo messaggio De Pirro avrebbe «succhiaio milioni che ha nascoste in banche straniere e in parte a quella del Lavoro (sede di Firenze). Fate pulizia!!!!!!!».<sup>10</sup> Forse erano semplici illazioni, va però ricordato che, molti decenni dopo, nel 1966, De Pirro fu incriminato insieme ad altri per *peculato in concorso* dopo un'indagine durata tre anni sulle sovvenzioni concesse dal suo ufficio. Fu assolto dalle accuse solo nel 1972.<sup>11</sup>

Nel 1944, fu giudicato non idoneo a continuare il servizio dall'Alto commissariato per le sanzioni contro il fascismo, in una sentenza confermata nel 1945 in seguito a un ricorso dell'imputato, per la completa adesione al fascismo, comprovata tra l'altro dalla nomina a Ispettore e poi Direttore del teatro, nomina in primo luogo politica (De Pirro aveva cercato di presentarla come un incarico dovuto alle sue capacità).<sup>12</sup> Per quel che riguardava la sua brevissima attività partigiana successiva all'8 settembre, la si considerò «attendibile» ma non tale «da poter costituire discriminante in confronto al ragguardevole complesso di addebiti che deriva dagli art. 12 e 14...» della legge del 27 luglio 1944 che puniva la partecipazione attiva alla vita politica fascista.

Nel 1948, tuttavia, fu rinominato direttore generale per volontà specifica del nuovo sottosegretario democristiano Giulio Andreotti. Bottai, che aveva lavorato a stretto contatto con De Pirro durante il Ventennio, considerò la nomina quasi come una vittoria personale, «come un riconoscimento che non eravamo tutti, insomma, un branco di incapaci».<sup>13</sup> Quanto a Silvio D'Amico, che pure era con De Pirro in rapporti senz'altro amichevoli, pur congratulandosi con lui colse l'occasione per alcuni consigli.

Tu sei intelligente, sei leale, conosci bene l'ambiente di cui torni a capo, e hai il più sincero desiderio di lavorare per l'arte e per quella sola [...] tieni per norma fondamentale quella di accontentare più gente possibile. Io credo che convenga fare il contrario. In arte, la stragrande maggioranza, in tutte le epoche e in tutti i paesi, è costituita dai mediocri, dai cattivi, e dai pessimi; in arte bisogna andare incontro alle minoranze intelligenti. Tu non puoi sperare di contentare ad un tempo Ruggi e Bragaglia, Benelli e Guerrieri, Viola e d'Amico; bisogna che tu decida. Se vuoi cavare il teatro italiano dal baratro in cui sta affondando, devi essere coraggioso e buttarti, non ti dico affatto in braccio a una fazione, ma, almeno genericamente, dalla parte di quelli che stimi.<sup>14</sup>

L'altro aspetto da cui D'Amico volle metterlo in guardia, che ricordo perché particolarmente significativo per il nostro discorso, era il suo modo poco rispettoso di trattare le persone del mondo del teatro con cui si trovava a lavorare, in particolare le donne, notoriamente un punto debole del gerarca (gli informatori di polizia avevano parlato di un suo sfrenato bisogno di avventure femminili),<sup>15</sup> ma soprattutto trattate in genere da lui in modo poco rispettoso.

Dopo il 1948, De Pirro lavorò sotto l'egida del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, riferendo alla Presidenza del Consiglio. Il suo ruolo continuò ad essere importante. Fece anche parte delle commissioni consultive per la censura cinematografica e teatrale esercitando insieme ad Andreotti un potere enorme sul palcoscenico e sullo schermo. Il caso più noto in cui fu coinvolto fu forse quello che spinse Vitaliano Brancati a scrivere il pamphlet *Ritorno alla censura*: un attacco feroce alle pratiche di censura della DC che, secondo lui, assomigliavano a quelle fasciste. Va però sottolineato anche che alcune persone di teatro, anche di sinistra, della nuova generazione, come Grassi, Strehler o Ivo Chiesa, ricordarono De Pirro come un uomo che aveva davvero a cuore il teatro.<sup>16</sup>

Oltre al teatro in prosa e al mondo dell'opera, la Direzione aveva giurisdizione anche sul cinema. De Pirro fu quindi molto coinvolto nella gestione del Centro Sperimentale di Cinematografia, di cui divenne ufficialmente presidente nel 1948 (anche se il controllo effettivo rimase nelle mani dei suoi colleghi) quando fu deciso che Umberto Barbaro, comunista, doveva essere sostituito. Nel 1950 De Pirro divenne commissario straordinario e fu in parte responsabile dello statuto del 1955 che ampliò le attività del centro dalla sola produzione alla protezione del patrimonio culturale nazionale. Nel 1963 presiedette un progetto per fondere l'Accademia d'Arte Drammatica e il CSC: un progetto che, tuttavia, non fu mai realizzato.<sup>17</sup> Nello stesso anno, avendo raggiunto i 65 anni di età, andò in pensione. Morì nel 1979.

## Note

<sup>1</sup> La tesi di dottorato di Giuseppe Amato (2023/2024) ha cambiato la situazione degli studi.

<sup>2</sup> Sul ruolo di d'Amico per la creazione di «Scenario», cfr. Schino 2011 e Di Tizio 2025.

<sup>3</sup> Per la data della sua nomina, Emanuela Scarpellini (1989: 55) cita il decreto ministeriale dell'11 maggio 1928, mentre il fascicolo personale di De Pirro conservato presso l'Archivio centrale dello Stato, *Ministero dell'interno, Polizia politica, Fascicoli personali*, fasc. *De Pirro, Nicola avv.*, riporta per la nomina una data diversa, evidentemente errata, il 1926.

<sup>4</sup> Rapporto dell'informatore, datato 9 aprile 1935 (*ibid.*).

<sup>5</sup> Relazione dell'informatore datata 19 maggio 1935 (*ibid.*).

<sup>6</sup> Cfr. Procino Santarelli 2003: 103. Paone, va notato, fu indagato insieme a De Pirro; anche lui fu assolto. Cfr. anche Waterhouse 1999 e Manetti 2014.

<sup>7</sup> Sulla crescente rabbia di Mussolini nei confronti della borghesia cfr. Gentile 2007, in partic. il capitolo 10, *Gli italiani non sono romani*.

<sup>8</sup> Bontempelli 1926; Bontempelli 1938. Per il teatro di Bontempelli e Bontempelli sul teatro al di fuori dei confini di «900», si veda Bontempelli ed. 2013.

<sup>9</sup> Cfr., su questo, Amato 2023/2024: 97-118.

<sup>10</sup> Lettera anonima a «Eccellenza Badoglio, Capo del Governo», ricevuta il 1° settembre 1943. Archivio centrale dello Stato, *Ministero dell'interno, Polizia politica, Fascicoli personali*, fasc. De Pirro, Nicola (è un fascicolo diverso da quello citato *supra*).

<sup>11</sup> Cfr. Manetti 2014.

<sup>12</sup> Verbale della riunione della Commissione centrale per le epurazioni, 21 marzo 1945. Archivio centrale dello Stato, *Ministero dell'interno, Alto Commissariato per le sanzioni contro il fascismo (1944-47)*, III.22. sf2.

<sup>13</sup> Lettera di Giuseppe Bottai a Giuseppe Fanelli, datata 29 aprile 1948, ed. in Bottai ed. 2001: 603.

<sup>14</sup> Lettera di Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, conservata nel *Fondo d'Amico* presso il Museo Biblioteca dell'Attore, ed. in Di Tizio 2009/2010: 187-188.

<sup>15</sup> Segnalazione informativa datata 6 settembre 1943, Archivio centrale dello Stato, *Ministero dell'interno, Polizia politica, Fascicoli personali*, fasc. De Pirro, Nicola avv.

<sup>16</sup> Cfr. Fusco 1993.

<sup>17</sup> Questo periodo è raccontato in Brunetta 2003.

## Bibliografia

*Aforismi mussoliniani* 1924 = *Aforismi mussoliniani*, rubrica, «Critica fascista», a. II, n. 14, 15 luglio 1924, p. 538 (originariamente ne «Il Popolo d'Italia»).

Amato 2023/2024 = Giuseppe Amato, *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, diss., Sapienza Università di Roma, a.a. 2023/2024.

Bontempelli 1926 = Massimo Bontempelli, *Arte fascista*, «Critica fascista», a. IV, n. 22, 15 novembre 1926, pp. 416-417.

Bontempelli 1938 = Massimo Bontempelli, *L'Avventura novecentista. Selva polemica (1926-1939)*, Firenze, Vallecchi, 1938.

Bontempelli ed. 2013 = Massimo Bontempelli, *Watching the moon and other plays*, trad. e introduzione di Patricia Gaborik, New York, Italica Press, 2013.

Bottai ed. 2001 = Giuseppe Bottai, *Diario 1935-44*, a cura di Giordano Bruno Guerri, Milano, BUR Rizzoli, 2001.

Brunetta 2003 = Gian Piero Brunetta, *Il cinema neorealista italiano. Storia economica, politica, e culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Ciano 2006 = Galeazzo Ciano, *Diario 1937-1943*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Rizzoli, 2006 (1 ed. 1980).

De Pirro 1935 = Nicola De Pirro, *L'Ispezzionato del Teatro*, «Scenario», a. IV, n. 8, agosto 1935, pp. 403-404.

De Pirro 1939a = Nicola De Pirro, *Teatro Anno XVII*, «Scenario», a. VIII, n. 1, gennaio 1939, p. 3.

De Pirro 1939b = Nicola De Pirro, *Ritrovamento dei valori essenziali*, «Scenario», a. VIII, n. 3, marzo 1939, p. 99.

De Pirro 1939c = Nicola De Pirro, *Socialità essenziale del teatro*, «Scenario», a. VIII, n. 7, luglio 1939, p. 295.

De Pirro 1943 = Nicola De Pirro, *Il giuoco delle parti*, «Scenario», a. XII, n. 6, giugno 1943, pp. 185-186.

*Decennale 1932* = *Decennale*, «Scenario», a. I, n. 9, ottobre 1932, pp. n.n.

Di Tizio 2009/2010 = Raffaella Di Tizio, *Documenti dal Fondo d'Amico*, materiale tratto dalla tesi di laurea specialistica in Studi teatrali *Silvio d'Amico. Il sogno di un teatro d'arte – La nascita di una scuola*, rel. Ferdinando Taviani – Mirella Schino, Università degli Studi dell'Aquila, a.a. 2009/2010, consultabile online sulla pagina *Materiali e ricerche* del sito web di «Teatro e Storia», tra i materiali della sezione *La risposta italiana* del gruppo di ricerca su *L'Italia, la regia, il fascismo*.

Di Tizio 2025 = Raffaella Di Tizio, *Dietro le quinte di «Scenario». D'Amico, Da Silva, De Pirro e gli accordi culturali tra Italia fascista e Germania nazista*, «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 331-365.

Fusco 1993 = Maria Pia Fusco, *Addio, senza alcun rimpianto*, «La Repubblica», 4 agosto 1993.

Gentile 2007 = Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari, Laterza, 2007.

- Manetti 2014 = Daniela Manetti, *Paone, Remigio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 81, 2014, consultabile online all'URL [https://www.treccani.it/enciclopedia/remigio-paone\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/remigio-paone_(Dizionario-Biografico)/).
- Pirandello ed. 1995 = Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995.
- Procino Santarelli 2003 = Maria Procino Santarelli, *Eduardo dietro le quinte: un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Scarpellini 1989 = Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.
- Scenario 1935 = Scenario, *L'Ispektorato del Teatro*, «Scenario», a. IV, n. 4, aprile 1935, p. 183.
- Schino 2011 = Mirella Schino, *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.
- Waterhouse 1999 = John C.J. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times, and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam, Harwood, 1999 (ed. ampliata e sostanzialmente rivista di *Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova ERI, 1990).

**Anna Fougez**  
**Teatro minore e impresariato di artista**

*Doriana Legge*

Quando si parla del protagonismo delle donne nel teatro del primo Novecento, la storiografia privilegia l'ambito della prosa, concentrandosi sulle figure di attrici-capocomiche e sui margini di autonomia artistica, economica e organizzativa che alcune di loro seppero conquistare. In quel contesto, la presenza delle donne si è tradotta, oltre che nella pratica attoriale, soprattutto nell'assunzione di ruoli direttivi e gestionali: scelta del repertorio, responsabilità della compagnia, gestione – almeno parziale – delle strutture produttive.

Nel teatro di varietà, invece, le coordinate mutano sensibilmente. Qui l'indipendenza economica non coincide quasi mai con una reale presa di potere, e il successo dell'artista, pur riconosciuto e spesso clamoroso, resta inscritto dentro confini più fragili e ambigui. Le donne dominano la scena, ma raramente il sistema che la sostiene, ed essere economicamente indipendenti, non significa avere ruoli di potere, anche se la fama è universalmente riconosciuta. Le impresarie, poi, si contano appena, Anna Fougez in questo senso è una figura atipica, non tanto perché sfugga alle regole del varietà, ma perché riesce a piegarle a proprio vantaggio più a lungo di altre sue colleghe. Lo vedremo.

La traiettoria di Fougez consente di osservare dall'interno un mondo spettacolare che, nel primo Novecento, si configura come uno dei luoghi principali di ridefinizione del rapporto tra teatro, pubblico e modernità. Per questa ragione il contesto non è un semplice sfondo, ma una parte attiva di questo discorso, e nel raccontare Fougez emergeranno anche le contraddizioni del varietà, e non da meno il modo in cui queste forme di teatro "minori" si intrecciano con la cultura del fascismo.

*Teatro, pubblico, modernità*

All'inizio del secolo il teatro italiano si trova ad affrontare una trasformazione profonda del proprio pubblico.<sup>1</sup> La crisi che investe le scene di prosa non è soltanto – come spesso si è detto – una crisi estetica, ma riguarda in primo luogo l'organizzazione dello spettacolo e la sua capacità di intercettare nuovi spettatori. Il cinema, che irrompe come forma di intrattenimento di massa, viene percepito come il principale antagonista: non tanto per il suo valore artistico, quanto per la sua capacità di attrarre un pubblico fino ad allora estraneo alle sale teatrali. Le riviste del settore registrano con insistenza questa tensione, contrapponendo il prestigio della parola alla forza del silenzio, la tradizione

dell'attore alla modernità dello schermo. In una illustrazione del 1918 pubblicata su «In Penombra» il teatro appare come un vecchio affaticato, con abiti consunti e barba lunga, che volta le spalle a un giovane dall'aria timida ma dallo sguardo deciso. La didascalia parla di «dialogo tra teatro e cinematografo». L'immagine accompagna un intervento di Fausto Maria Martini sulla presunta contesa tra parola e silenzio: il teatro, nella figura dell'anziano, accusa il nuovo arrivato di vivere alle sue spalle, di appropriarsi di ciò che non gli spetterebbe. Non è che uno dei molti segnali di un dibattito che, in quegli anni, attraversa le riviste specializzate e finisce per coinvolgere anche le testate teatrali più autorevoli («Comoedia», «Il Dramma», poi «Scenario»). In queste discussioni il teatro rivendica il primato della parola, mentre al cinema si riconosce la capacità di travalicare i confini tradizionali della scena. C'è chi liquida il tutto come schermaglia estetica; altri leggono una forma di orgoglio ferito. Intanto le riviste registrano mutamenti, commentano novità, organizzano inchieste e invitano i lettori a prendere posizione, chiedendo di motivare la propria preferenza tra le due arti.

Eppure, accanto a questo conflitto forse più evidente, se ne sviluppa un altro, meno dichiarato ma altrettanto incisivo. È quello che vede crescere, già dalla fine dell'Ottocento, un sistema di spettacoli leggeri – *café chantant*, varietà, operetta, teatro dialettale, rivista – che intercetta un pubblico nuovo, o comunque diverso, e ne riorienta progressivamente le abitudini. Non si tratta di un'alternativa alla prosa: gli spettatori possono frequentare entrambe le sale, ma il modo di stare a teatro cambia. Cambiano i prezzi, i luoghi, il rapporto tra scena e platea, la funzione stessa dello spettacolo nel tempo libero. Di fatto, non è il teatro di prosa a perdere spettatori ma più semplicemente nasce un nuovo pubblico, e val la pena ricordare che per i futuristi quello del varietà sarà un esempio cui aspirare, spettacolo nuovo per eccellenza, un contenitore di forme, modi e artisti lasciati fuori dal teatro maggiore.

Nel primo decennio del Novecento il varietà inizia a definire la propria struttura, che è essenzialmente divisa in tre parti: in apertura, una sequenza di divette e *chanteuses* che cercano di conquistare un pubblico ancora diffidente, consapevole che un fischio o una protesta possono stroncarne sul nascere la carriera; la seconda alterna canzonettiste, comici, numeri di danza maschili e femminili; chiude la serata l'*étoile* o il comico di riconosciuta fama. Le esibizioni trasformiste, le trovate spettacolari, l'ostentazione dell'eccentricità costituiscono la principale garanzia di successo e introducono, quasi per contrasto, una forma di vitalità che si oppone alla staticità e alla compostezza della prosa. La tensione non nasce tanto dagli artisti – che spesso ambiscono al riconoscimento del teatro “maggiore” – quanto dal pubblico, il cui gusto si orienta verso forme più immediate e dinamiche.

In questo quadro, il teatro di prosa non individua nel varietà una vera minaccia. Se fino a pochi anni prima aveva continuato a misurarsi con il modello dell'Opera, ora riconosce nel cinema il proprio interlocutore privilegiato – e insieme il principale motivo di inquietudine. Non è il varietà, almeno non in modo esplicito, a essere percepito come antagonista, bensì la nuova industria dello schermo: moderna, economicamente potente, capace di attrarre masse di spettatori.

Il timore è soprattutto finanziario; sul piano artistico, la gente di teatro continua a rivendicare il proprio primato. Non a caso, nel 1912 viene indirizzato al capo del Governo Giolitti un memoriale per arginare la concorrenza del cinematografo, segno di una preoccupazione che riguarda la sopravvivenza economica più che il prestigio

estetico. Il varietà, “minore” per statuto, resta così ai margini di questo conflitto. Non è avvertito come un vero antagonista, né come un’alternativa esclusiva: il pubblico che frequenta i *café-chantant* può occupare anche le poltrone delle sale di prosa, e viceversa. A differenza del cinema – che interpone la distanza dello schermo – e della prosa – che difende la propria misura attraverso la parola – il varietà si colloca però in una zona più ambigua. Il momento della proiezione e quello dell’esibizione dal vivo condividono qualcosa: sono attimi sospesi in cui il corpo, dilatato o presente, rompe gli schemi consueti e si offre alla fantasia. Se gli attori drammatici che si accostano al cinema lo fanno talvolta con un’aria quasi umiliata, come se temessero di compiere un gesto indecoroso;<sup>2</sup> per quelli di varietà, invece, non c’è nulla da perdere e molto da guadagnare. Le *chanteuses* hanno con il pubblico un rapporto diverso, più diretto, e non vivono la presunta “mercificazione” del corpo come una novità scandalosa. Se agli attori di prosa si rimprovera al cinema di ingigantire i gesti per supplire alla mancanza della parola, gli artisti di varietà abitano da sempre quella dimensione corporea: le loro carriere iniziano nelle piccole sale dei *café-chantant*, dove le distanze si annullano e il confronto con il pubblico è immediato, talvolta brutale. Sono abituati a un’esibizione di sé senza troppi orpelli, alla contrattazione simbolica che avviene in sala, a un pubblico eclettico, anche alle sue smanie di possesso. Non è un’estremizzazione se, in quegli anni, qualcuno arriva a definire la nuova arte «merce da bordello che appesta la nazione».

Anna Fougez gravita attorno a queste due forme di spettacolo (il cinema la interessa, ma solo agli inizi) con piena consapevolezza dei desideri che le attraversano, costruendo una propria zona di frontiera. Fin da bambina impara a guadagnarsi il favore dei pubblici più diversi, a stare dentro quella prossimità senza esserne travolta. Si badi, però: non si tratta di svendita. Quando dichiara «la mia maschera la offro a tutti, come una mascotte, ma il cuore mio è nella casa mia»,<sup>3</sup> non rivendica un’esposizione indiscriminata, ma l’idea di uno scambio. La sua è una scena che si dichiara apertamente pubblica, lontana da una certa riservatezza coltivata dalle attrici di prosa. Fougez diventa così la portavoce di uno spettacolo che si presenta come democratico e che proprio per questo può incutere timore, perché alla portata di tutti. La sala del varietà è inclusiva, lo spettacolo non avviene solo nello spazio, ma determina a sua volta una propria spazialità, che coinvolge l’artista e chi lo guarda. Qui la distanza tra artista e pubblico si riduce fino quasi a scomparire, e il successo o il fallimento di un numero si decide nell’arco di pochi minuti. Fischi, urla, applausi, bis richiesti a gran voce diventano parte integrante dell’evento. Lo spettacolo non si limita a svolgersi nello spazio della sala, ma lo produce, lo reinventa continuamente, coinvolgendo gli spettatori in una dinamica che mal si adatta alle convenzioni della quarta parete. È un teatro che può vivere anche dell’imprevisto, e proprio per questo esercita un forte potere di attrazione. Le esibizioni trasformiste e le meraviglie profuse dagli artisti rivelano una sorta di ribellione, non programmata, al carattere più statico e forse persino passivo dello spettacolo di prosa. Lo spettatore cerca uno spettacolo più diretto, a prezzi più economici e in sale chiassose dove si può instaurare un vero dialogo tra scena e platea. Che poi quest’ultimo rischi di limitarsi a fischi e urla rientra tra le possibili derive della serata.

In questo senso, il varietà non rappresenta un goffo residuo rispetto alla prosa, ma una vera e propria zona di frontiera. È qui che si sperimentano nuovi linguaggi, nuovi rapporti con il pubblico, nuove forme di presenza scenica. È qui che si afferma una generazione di artisti e artiste che non si percepiscono come depositari di una tradizione

da difendere, ma come interpreti di un presente in rapido mutamento. La mancanza di un testo da rispettare, di un autore cui rendere conto, libera energie che nella prosa appaiono per certi versi ingabbiate.

«La principale causa della crisi teatrale consiste appunto nel difetto di fantasia, di passione e di genio che gli attori dimostrano nel recitare una commedia o un dramma» – dirà Corrado Sofia più avanti, nel 1935, sulle colonne di «Critica Fascista». È il segno evidente che il mondo dello spettacolo fosse ormai cambiato insieme al pubblico che invece «accorre alle recite di Petrolini o dei De Filippo! Questi sono ancora gli unici grandi attori che ci rimangono; attori nel senso intero della parola».

Gli artisti di prosa hanno perso mordente agli occhi del pubblico, quelli di varietà, o che dal varietà arrivano, riescono ad aprire «il quadro completo della realtà che essi fingono» e suggerire «una soluzione al problema del teatro italiano» (Sofia 1935).<sup>4</sup> Chiaramente gli artisti di teatro minore non hanno la lucidità per pensarsi alternativa, figuriamoci soluzione. È un mondo che sa di essere piccolo e si racconta come tale, ma sempre se escludiamo i grandi nomi, quelli che peraltro passeranno anche alla prosa (di nuovo Petrolini o Viviani i più esemplari). Si tratta di una costellazione minore, dove non tutti brillano allo stesso modo.

Tutto questo spiega anche perché, almeno fino alla metà degli anni Venti, il varietà e le forme affini risultino particolarmente congeniali a un clima politico che, pur destinato a irrigidirsi, mostra inizialmente una certa tolleranza verso la leggerezza e lo spasso. Il fascismo ostenta un volto serio, virile, disciplinato, ma convive – non senza contraddizioni – con un desiderio diffuso di evasione. Gerarchi e uomini di potere frequentano le sale di varietà, ballano, applaudono, purché tutto resti fuori dalla rappresentazione ufficiale. Il riso e la musica non sono estranei alla cultura del regime: ne costituiscono una delle componenti meno studiate, ma non per questo marginali.<sup>5</sup>

Accadrà poi che, a partire dalla metà degli anni Venti, il nuovo genere della Rivista ristabilirà una più netta separazione tra palco e platea. Di questo parlerò più avanti, Anna Fougez è stata infatti «l'espressione del teatro di varietà che muta in Rivista» (cfr. Orecchia 2012: 81), ovvero in uno spettacolo più addomesticato, ricco, figlio di un tempo in cui l'industrializzazione tocca anche l'intrattenimento.

### *Fougez: scena e impresa*

È dentro questo contesto che prende forma la carriera di Anna Fougez (1894-1966), nome d'arte di Maria Annina Laganà Pappacena, per quarant'anni diva indiscussa del teatro di varietà in Italia. Nata a Taranto esordisce all'età di otto anni in un *café chantant* a Ventimiglia. Bastano poche esibizioni perché venga subito riconosciuta come una bambina prodigio. Quando debutta a Napoli, al pubblico sembra di vedere in lei una versione in miniatura della celebre cantante Eugénie Fougère (che i napoletani avevano ribattezzato «la Fougè»); gli zii le suggeriscono allora di sfruttare quella somiglianza attraverso il nome d'arte «Fougez» (Legge 2014).

Da quel momento la sua carriera si configura come un susseguirsi di affermazioni e riconoscimenti. Fougez si presenta snella e slanciata, con uno sguardo profondo e accattivante, esaltato da grandi occhi neri e da capelli fluenti, e con quel neo sulla guancia sinistra che accentua con il trucco fino a farne un segno distintivo. Le registrazioni restituiscono una voce non straordinaria, ma nel teatro «minore» è il favore del pubblico

a decretare il successo; e la sua bellezza sofisticata, diversa da quella più scopertamente popolare di altre artiste del varietà, unita all'eleganza e all'intelligenza con cui orchestra le proprie apparizioni, le consente di imporsi rapidamente sulle scene.

Già adolescente si misura con palcoscenici importanti: al teatro Mastroieni di Messina interpreta un repertorio che alterna canzone napoletana e numeri brillanti come *I milioni di Arlecchino* di Riccardo Drigo; poco dopo, al Trianon di Roma, la sua presenza diventa appuntamento atteso, segno di un consenso che non è più episodico, ma stabile. Nel 1919, quando E. A. Mario le affida la canzone *Vipera*, la sua figura di donna ambivalente – seducente e minacciosa – trova una forma compiuta e destinata a rimanere. Anche il cinema la intercetta tra il 1914 e il 1922 (*L'immagine dell'altra*, *Le avventure di Colette*, *L'ultima recita di Anna Parnell*, *L'oltraggio*, *Fiore selvaggio*), ma l'esperienza dello schermo non sostituisce la centralità della scena, che resta il luogo privilegiato per Fougez.

Il suo repertorio era tra i più vari, drammatico e brillante insieme: Abat-jour, Addio Signora, Il fox-trot delle lucciole, Cade la neve, Cuore andaluso, Santa Lucia luntana, 'A tazza 'e caffè, Amanti, La Java della rosa. I suoi autori preferiti furono Gino Simi e Vincenzo Valente (*VeZZi di donne*, *Leggenda dell'ombrello*, *Kadigia*; Legge 2014). Il suo splendore non è dunque riducibile a lustrini e avvenenza, ma si fonda su una scelta attenta del repertorio e dei musicisti più coerenti con l'immagine che intende costruire.

Se il successo delle artiste di varietà era spesso precario e di breve durata, legato a una notorietà che saliva vertiginosamente per poi dissolversi con altrettanta rapidità, Anna Fougez riesce dove molte altre falliscono: una lucida elaborazione di strategie le permette di sottrarsi al destino della carriera-lampo e di consolidare, invece, una presenza duratura.

Questo è un elemento decisivo: la fragilità di molte giovani dive, lanciate ancora bambine sulle pedane del varietà senza una reale formazione, costituiva spesso il terreno su cui maturava la loro rapida caduta. Fougez costruisce invece una base più solida, reagendo alle provocazioni che non mancavano di accompagnare le sue esibizioni e che trovavano eco nelle riviste di settore, dove il giudizio sull'artista oscillava costantemente tra celebrazione e sarcasmo (Legge 2022). Tra le pagine della sua autobiografia Fougez descrive il caso particolare avvenuto al Politeama di Genova: a seguito dell'arresto di uno studente, innamorato della diva e colpevole di gesti inopportuni, il teatro viene preso d'assalto e lo spettacolo interrotto. Dopo una serie di rimostranze Fougez è costretta a lasciare la città: «come potevo io convincere tutte quelle generose ed impetuose giovinezze, che lo studente era stato trattenuto perché aveva commesso un oltraggio contro un agente della forza pubblica? Le dimostrazioni ostili al mio indirizzo si ripeterono clamorose, ostinate e violente. Il fascio non imperava ancora. Lo spettacolo serale del Politeama genovese si mutò in una arena di gladiatori; ma la vittima designata dovevo essere io. In sostanza si era decretato l'allontanamento di Anna Fougez», (Fougez ed. 2016: 34-36).

Episodi come quello genovese non sono soltanto incidenti di percorso, ma rivelano la posizione ambigua della diva di varietà: oggetto di idolatria e insieme bersaglio di ostilità collettiva. Fougez impara presto che il consenso va amministrato e che l'ordine dello spettacolo non è garantito. Forse anche da queste esperienze nasce la necessità di un controllo più ampio sull'organizzazione della scena, che troverà compimento negli anni successivi.

Non è un caso che i suoi numeri più fortunati – da *Vipera* a *Abat-jour*, fino ai quadri di rivista che ne consolidano l'immagine negli anni Venti – contribuiscano a fissare una figura riconoscibile e replicabile. Fougez non si limita a interpretare canzoni di successo, ma seleziona testi e collaborazioni che rafforzano una linea coerente e le tournée che la portano stabilmente nei maggiori teatri italiani non sono soltanto il segno della popolarità, ma di una crescente capacità organizzativa.

La sua vicenda artistica si colloca all'incrocio tra un genere spettacolare in trasformazione e una società che ridefinisce, anche attraverso il teatro leggero, i propri modelli di comportamento. Fougez attraversa il varietà come diva, ma ne supera i limiti tradizionali grazie a una capacità di visione che la conduce progressivamente verso la Rivista, forma più organizzata, più costosa e più controllabile dello spettacolo leggero. È lì che il suo ruolo cambierà di segno: da interprete di successo a vera e propria impresaria d'artista.

L'eccezione che Anna Fougez rende evidente nel teatro di varietà è quella che ci conferma una regola spietata: se nel teatro "maggiore" alcune attrici riescono a conquistare, sia pure in modo anomalo, ruoli direttivi e margini di autonomia duraturi, nel varietà il potere delle donne resta legato quasi esclusivamente alla scena, e in particolare al corpo in scena. La centralità femminile è evidente, ma fragile: coincide con l'esposizione, con la seduzione, con una relazione costante e non sempre controllabile con lo sguardo del pubblico, prevalentemente maschile. L'indipendenza economica, quando viene raggiunta, non implica automaticamente una redistribuzione del potere, né una reale capacità di incidere sulle strutture (anche produttive) dello spettacolo. Le artiste di varietà sono, per la gran parte, giovanissime, spesso bambine. Il loro apprendistato non è scandito da una formazione progressiva, ma da una pratica immediata e brutale della scena. La selezione avviene sotto gli occhi del pubblico, che ha il potere di decretare il successo o l'insuccesso con una rapidità sconosciuta alla prosa. Questo sistema produce una carriera accelerata, che conosce soglie precise e difficilmente negoziabili. La prima soglia, quando l'ingenua, appena maliziosa bambina, risale la scaletta delle esibizioni, diventa *vedette* della serata si fa cosciente del proprio potere seduttivo – accade perché lo sguardo del pubblico, quello che le sta addosso, cambia. È uno sviluppo accelerato, e basta un attimo per diventare *vipera*. La seconda: passa appena un decennio o poco più, il volto di questa giovane donna piegata al successo, subisce i segni del tempo, e allora non rimane che rifugiarsi in una vita nascosta, a volte di miseria, quando della bellezza poco rimane. La donna non è più considerata modello di seduzione e se si ostina rischia il ridicolo. Gli esempi in questo senso non si contano, donne dimenticate e inghiottite in una carriera lampo che è tutta luccichio e splendore e si consuma nel tempo della giovinezza.

Credo sia questa la distanza più evidente che separa le artiste di varietà dalle colleghe del teatro di prosa, donne che hanno possibilità di maturare senza soccombere sotto i colpi della decadenza fisica, maturano insieme alla carriera e alla loro sorte.

Quelle che ho definito soglie non sono determinate da una libera scelta dell'artista, ma dallo sguardo che la investe. È lo sguardo del pubblico a trasformare l'ingenua in vedette, a leggere nel corpo femminile una promessa di erotismo, a imporre un'accelerazione che lascia poco spazio alla maturazione. È ancora quello stesso sguardo a decretare la fine, quando i segni del tempo diventano visibili e la donna non corrisponde più

al modello di seduzione richiesto. In questo senso, il varietà concede alle donne una centralità spettacolare, ma nega loro una vera durata.

La canzone *Vipera*, scritta da E. A. Mario per Anna Fougez nel 1919, condensa in forma esemplare questa dinamica. La donna è figura ambivalente: oggetto di desiderio e insieme minaccia, seduttrice che avvelena, corpo che affascina e distrugge (“Vipera... vipera / sul braccio di colei / che oggi distrugge tutti i sogni miei / sembravi un simbolo / l’atroce simbolo / della sua malvagità”). L’immaginario che la circonda è interamente costruito su una proiezione maschile, in cui la colpa della passione viene trasferita sulla donna stessa. La presenza della madre, che sogna il figlio morso al cuore dalla vipera, introduce il modello accettato della femminilità domestica come controcanto morale alla figura della diva (Mamma che quando sogna, sogna il vero / ha sognato di me la notte scorsa / m’ha visto per un ripido sentiero / presso una malavipera ed è accorsa / e s’è svegliata pallida tremando dal terrore / la vipera m’aveva già morso il cuore”).

La donna del varietà è quindi l’anomalia concessa, l’eccesso tollerato purché resti confinato nello spazio dello spettacolo. Le testimonianze coeve confermano questa ambiguità. Nei ricordi di Rodolfo De Angelis – attore, cantante, poeta, pianista e compositore, ma anche organizzatore, capocomico, pittore e autore di importanti volumi sul teatro di varietà che percorrono le vicende in una chiave non solo aneddotica –, il varietà appare come un luogo in cui il corpo femminile viene osservato, giudicato e consumato senza che ci si interroghi sulle condizioni che rendono possibile questa esposizione. Si parla di «prosperose figliole del popolo del tutto sprovviste di beni vocali ma ricche di sorrisi affascinanti, di turgidi seni e di abbondanti natiche» (De Angelis, 1946) che affollano le pedane dei *café chantant* e descritte in termini che oscillano tra il compiacimento e il disprezzo, come se la loro presenza fosse un dato naturale e non il risultato di precise dinamiche sociali ed economiche. Raramente ci si chiede perché siano proprio le donne a occupare questo spazio, o quale prezzo debbano pagare per farlo. È una testimonianza che non dice il falso, e neanche lo amplifica, ma racconta un vero che segue il giudizio inquinato di chi guarda; De Angelis – come altri – non si chiede perché mai questo «modesto genere di spettacolo» abbia accolto schiere di donne del popolo, e perché ci sia stato un folto pubblico a reclamarle; non si domanda perché il loro apprendistato fosse stato più di resistenza che di formazione.

Quando si parla di teatro minore, bisogna tener conto anche del tono delle testimonianze, e di molto altro. Ad esempio: come era possibile accettare che ancora bambine potessero stuzzicare gli interessi di un certo pubblico, che richiedeva modelli di ingenuità, ma subalterni rispetto all’uomo? (Cavallo – Iaccio 2003: 51-80). A questo proposito, nelle sue memorie Fougez ricorda le serate al *Gambrinus* e offre uno sguardo diverso, non perché assolva il sistema, ma perché lo conosce dall’interno. Il racconto del suo debutto da bambina mette in luce la contraddizione tra l’orgoglio di guadagnarsi da vivere e la consapevolezza precoce di un ambiente carico di ambiguità.

Ed io tra un numero e l’altro, rincattucciata in un camerino, aspettando il mio turno, deliravo di ardore, di impazienza e di paura. Ad ogni modo ero orgogliosa che ad otto anni mi guadagnavo le mie due lire per sera: e anche allora erano pochine.

Mi accorgevo però che quel pubblico del *Gambrinus*, grasso, soddisfatto pubblico dalle digestioni difficili, il quale si abituava a sghignazzate rumorose, all’apparire delle “stelle” rilucenti di brillanti chimici, al mio apparire si acquietava, si rasserenava, atteggiandosi ad una specie di paterna indulgenza, assai incoraggiante. Io lo purificavo. (Fougez ed. 2016: 25-26)

Chi parla è la stessa artista che di lì a poco interpreterà *Vipera*, la donna fatale, seduttrice e incantatrice di uomini. Accade nell'arco di pochi anni quello di cui parlavo poco più su: i momenti soglia, quello sviluppo accelerato imposto dall'esterno che in un attimo fa della bambina una vipera. Il pubblico che inizialmente la guarda con indulgente paternalismo, quindi, è lo stesso che, pochi anni dopo, la consacrerà come donna fatale. In questo scarto si misura la rapidità con cui l'artista di varietà viene chiamata a incarnare ruoli che non ha scelto, ma che le vengono assegnati.

Rispetto a questo destino, è evidente come Anna Fougez rappresenti un'eccezione solo apparente. Anche la sua carriera è segnata dalle stesse soglie, dalla stessa esposizione, dagli stessi giudizi ambivalenti. La differenza sta nella capacità di trasformare, almeno in parte, la centralità scenica in un progetto più ampio.

È proprio in questo scarto che l'impresariato d'artista acquista un significato diverso. Se il primo momento-soglia coincide con l'improvvisa scoperta del potere seduttivo e il secondo con la sua inesorabile erosione, l'organizzazione dello spettacolo diventa, per Fougez, un modo per intervenire su questo tempo imposto. Non si tratta di sottrarsi allo sguardo – impossibile nel varietà – ma di ridefinirne le condizioni. L'artista, che controlla repertori, collaborazioni, scenografie e tournée, non elimina la precarietà della scena, ma sembra di fatto dilatarla. L'impresariato è una forma di rallentamento: consente di non dipendere esclusivamente dall'aderenza del corpo a un modello di seduzione momentaneo.

In questo senso, il passaggio alla Rivista, per Anna Fougez, non è solo evoluzione del genere, ma un tentativo di governare la seconda soglia e consolidare la diva in una struttura più ampia. Fougez non ignora la natura del desiderio che la circonda, né le sue implicazioni; ma, quando le condizioni glielo permettono, tenta di spostare il baricentro della propria posizione, passando dall'essere oggetto privilegiato dello sguardo a soggetto capace di organizzare lo spettacolo. Questo passaggio non cancella le contraddizioni del varietà, né libera la diva da tutti i vincoli imposti dal genere e dal contesto politico. Tuttavia, apre uno spazio nuovo, in cui l'artista non è più soltanto il corpo esposto, ma anche la mente che progetta, che coordina, e non da meno che investe il proprio denaro.

#### *Rivista, regime e normalizzazione*

Il passaggio dalla centralità scenica all'impresariato d'artista non è, per Anna Fougez, un gesto improvviso né un atto di emancipazione lineare, e forse non è del tutto riconoscibile senza alcune griglie interpretative postume. Eppure non può che essere il risultato di una lettura attenta delle trasformazioni che investono il teatro leggero nel primo dopoguerra, e che Fougez conosceva bene.

Quando, a partire dalla metà degli anni Venti, il varietà comincia a perdere alcune delle sue caratteristiche originarie – la prossimità fisica, l'imprevedibilità, il rischio costante del fallimento – si apre uno spazio nuovo per forme di spettacolo più organizzate, più costose e più stabili. La Rivista nasce precisamente in questo interstizio, come risposta a un'esigenza di ordine che non rinuncia del tutto alla seduzione, ma la ricolloca dentro un contesto più controllabile. Anna Fougez coglie con grande tempestività questa mutazione. La sua scelta di investire nella Rivista non va letta come un semplice adeguamento alle mode del tempo, ma come una strategia di durata. Se il varietà

tradizionale consuma rapidamente le sue protagoniste, la Rivista promette una diversa economia dello sguardo: l'artista non è più sola di fronte al pubblico, ma inserita in un apparato spettacolare complesso, fatto di quadri, costumi, scenografie, corpi corali. La diva resta il centro simbolico dello spettacolo, ma non ne è più l'unico perno.

È in questo contesto che si colloca la fondazione, nel 1928, della Grande Rivista Italiana, realizzata insieme all'impresario Angelo Bigiarelli e a René Thano. Fougez non è soltanto la primadonna di questi spettacoli, ma parte attiva della loro ideazione e organizzazione. Tra il 1928 e i primi anni Trenta, la Grande Rivista Italiana mette in scena opere che dichiarano già nel nome la volontà di costruire uno spettacolo nazionale e insieme moderno: *Trionfo italico* (al teatro Quirino, dicembre 1928), *Donne, ventagli e fiori* (1928), *Si vede tutto* (1928), *Ah, le donne birichine*, *Yo-yo che passione*, *Gira, si gira, si rigira*, *A 2000 chilometri all'ora*, *Queste son cose che non succedono mai*, *C'è sotto una donna*; già dai titoli c'è una dichiarazione di modernità, ironia, allusione controllata. Rispetto al passato probabilmente non c'è una cesura netta, ma un evidente addomesticamento della trasgressione.

Non si tratta di semplici contenitori di numeri, ma di macchine sceniche articolate, in cui quadri, costumi, coreografie e canzoni concorrono a costruire un'immagine riconoscibile. Fougez ne è il centro simbolico, ma anche una delle menti organizzative: sceglie collaboratori, orchestra i repertori, calibra l'equilibrio tra seduzione, patriottismo e leggerezza. L'impresariato d'artista prende forma qui, nella capacità di trasformare il proprio nome in marchio di riconoscimento anche al di fuori della scena. La Rivista diventa per Fougez un luogo di sperimentazione controllata, in cui il successo non dipende più esclusivamente dalla risposta immediata del pubblico, ma dalla capacità di costruire un'immagine riconoscibile e rinnovabile.

Fougez nella sua autobiografia accenna, quasi di passaggio, alle preoccupazioni economiche che accompagnano la vita della scena; le evoca senza insistere, ma abbastanza da far capire che dietro lo sfarzo non c'è solo leggerezza.

Accanto alle rose non mancano le spine. È legge di natura. Per esempio, uno spettacolo di varietà, perché sia veramente sfolgorante, come impone la moda della scenografia moderna, è assai dispendioso. Si dice: l'estero... Eh, lo so: l'estero è un'altra cosa. Per esempio Parigi, Londra, Berlino, New York sono delle metropoli con milioni di abitanti; esse dispongono di teatri nei quali si avvicendano ogni anno milioni di spettacoli, quasi sempre nuovi. Per ogni turno ogni spettacolo ripetuto è sempre nuovo, quindi esso può essere dato centinaia di volte in uno stesso teatro dinanzi ad un pubblico sempre nuovo. Da noi questo non può verificarsi, ed ecco la necessità dello spettacolo nuovo quasi tutte le sere. Tale sistema necessario porta ad un aggravio di spese alle volte preoccupante, senza un incasso assicurato... ma dove mi vado a cacciare? malinconie dei nostri affari! (Fougez ed. 2016: 61-62)

In queste righe non c'è soltanto l'aneddoto, ma la consapevolezza di cosa significhi sostenere uno spettacolo in un sistema teatrale fragile, privo del grande pubblico delle metropoli. Fougez lascia affiorare, quasi controvoglia, il lato meno visibile della Rivista: quello delle spese, dei rischi, dell'incertezza dell'incasso.

Rivendica così, pur senza farne un manifesto, la propria posizione di impresaria, e insieme di artefice dello spettacolo, non soltanto interprete. *Il mondo parla ed io passo* – pubblicato nel 1931, quando la sua esperienza di Rivista è ormai avviata – non è soltanto una raccolta di memorie brillanti: contiene osservazioni lucide sulla struttura produttiva del teatro leggero italiano e sulle sue possibilità di rinnovamento. Accanto

al ricordo personale emerge un'attenzione concreta ai meccanismi dell'organizzazione scenica.

Come ho spiegato in altra parte del volume, da alcuni anni, e cioè da quando il favore sempre crescente ed incondizionato del pubblico mi ha permesso di emanciparmi da ogni dipendenza altrui, ho tentato il rinnovamento del teatro di Arte varia italiano.

In tale rinnovamento l'eleganza della mia moda ha avuto una parte, se non predominante, certo importantissima. (Fougez ed. 2016: 113)

Il rinnovamento cui allude non passa attraverso dichiarazioni teoriche, ma tramite scelte visive e materiali: Fougez disegna e realizza i propri abiti, interviene sull'eleganza della scena, sulla linea, sulla silhouette. Non è un'innovazione di tipo intellettuale, ma pratica, incarnata nei costumi e nello stile. È lì che colloca anche la propria "italianità" evocata come tratto distintivo e anche come risorsa. In questo intreccio di presenza scenica e gestione economica si comprende meglio la ragione della sua durata. Non solo consenso, non solo seduzione, ma una capacità di leggere il funzionamento dello spettacolo e di intervenire su di esso. È anche per questo che Fougez riesce a restare in equilibrio qualche anno più a lungo di tante colleghe, amate con la stessa intensità e dimenticate con altrettanta rapidità.

Le testimonianze autobiografiche della diva, pur filtrate da un tono spesso anedddotico, restituiscono con chiarezza la consapevolezza dei vincoli economici che gravano su questo tipo di spettacolo. Fougez insiste sulla necessità di rinnovare continuamente le scene, i costumi, i quadri, in un paese che non dispone dei bacini di pubblico delle grandi capitali europee. La Rivista italiana, a differenza di quella francese o americana, deve essere nuova quasi ogni sera, con un aggravio di spese che rende l'impresariato un'attività rischiosa. Dietro lo sfarzo e la leggerezza, affiorano così le "malinconie dei nostri affari", segno di una professionalità che non si esaurisce nell'apparizione in scena.

Questo ruolo di donna d'affari resta tuttavia ambiguo. Fougez lo rivendica solo a tratti, quasi con pudore, come se fosse consapevole della difficoltà di conciliare l'immagine della diva con quella dell'imprenditrice. A differenza delle attrici-capocomiche della prosa, il suo potere non si traduce in una presa di parola esplicita sul piano intellettuale. È un rinnovamento che passa dal corpo vestito, dalla silhouette, dall'eleganza, e che si iscrive perfettamente in un'idea di modernità compatibile con il clima politico del tempo. Il rapporto tra la Rivista di Fougez e il fascismo va letto dentro questa cornice. Le canzoni patriottiche, i quadri celebrativi, l'insistenza sull'italianità dello stile non si riducono a una strategia di convenienza, ma appartengono a un lessico spettacolare che il regime contribuisce a legittimare. Il fascismo, soprattutto negli anni Venti, mostra una predilezione per una modernità ordinata, elegante, non conflittuale, in cui il consenso passa anche attraverso il piacere. La Rivista risponde perfettamente a questa esigenza: non mette in discussione i ruoli sociali; li ribadisce, li spettacolarizza e li rende desiderabili; non è solo compatibile con il regime, ma contribuisce a costruirne un'estetica del consenso leggero.

Fougez è la "voce d'Italia" e, dentro questo quadro di modernità ordinata, non è casuale che le venga affidata anche la celebre marcia *Faccetta nera*, scritta da Renato Micheli nel 1935 e divenuta poi, non senza controversie, uno dei motivi più popolari del fascismo. Sulla scena compare una giovane donna etiope in catene, che la diva – avvolta nel tricolore – libera con la spada, trasformando in gesto spettacolare la retorica

della liberazione coloniale e contribuendo alla diffusione dell'inno stesso. Fougez diventa così una mediatrice efficace tra il desiderio del pubblico e l'immaginario nazionale promosso dal regime. Il suo corpo in scena non è più quello scandaloso e imprevedibile del varietà di frontiera, ma un corpo disciplinato, incorniciato, persino reso simbolo. Questo non significa che la carica seduttiva venga annullata; al contrario, viene raffinata e resa compatibile con un'idea di spettacolo per famiglie, aperto anche a un pubblico di donne, in un orizzonte di fruizione in cui i margini di trasgressione sono notevolmente ridotti.

In questo processo di normalizzazione Fougez mantiene tuttavia un tratto riconoscibile. Non recide mai del tutto il rapporto con la sala, né rinuncia alla centralità della presenza. È significativo, da questo punto di vista, il posto marginale che il cinema occupa nella sua carriera. Tra il 1916 e il 1922 partecipa a diverse pellicole, come detto più su, ma non fa mai dello schermo un momento fondativo della propria ascesa. Si può pensare che la fedeltà al teatro leggero non sia solo una scelta di gusto, ma anche una forma di coerenza con l'impresariato d'artista: sulla scena Fougez può calibrare repertori, rinnovare quadri, misurare il consenso in tempo reale. La Rivista, rispetto al varietà più esposto e rischioso, le offre un margine di durata maggiore, pur senza cancellare la precarietà che grava sulle carriere femminili.

Eppure, la sua parabola non è quella di un'emancipazione compiuta. È piuttosto la storia di un equilibrio raggiunto dentro un sistema che resta ambivalente. La sua storia mostra come il teatro "minore", lungi dall'essere un semplice spazio di evasione, sia uno dei luoghi in cui si giocano le trasformazioni più profonde del rapporto tra spettacolo, politica e genere. Fougez sposta qualcosa, ma non esce mai del tutto dalle regole del gioco. E alla fine, come molte altre, si ritira – in una villa a Santa Marinella – con più agi, forse, non con meno contraddizioni.

## Note

<sup>1</sup> Questo contributo si colloca in dialogo con la voce-saggio di Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, con cui condivide alcune premesse teoriche e rispetto al quale intende offrire un approfondimento sul versante del teatro di varietà e dell'impresariato d'artista.

<sup>2</sup> Per alcuni è doloroso, per altri una buona occasione, ma da parte dei critici c'è sempre una certa riluttanza: Maria Melato, ad esempio, «sacrificherebbe troppo di sé se lasciasse il teatro parlato per quello silenzioso» («In Penombra», gennaio 1918).

<sup>3</sup> Florizel, «In penombra», a. I, n. 6, novembre 1918.

<sup>4</sup> Per un approfondimento cfr. Schino 2017a.

<sup>5</sup> Cfr. qui la voce/saggio di Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*.

## Bibliografia

Cavallo – Iaccio 2003 = Pietro Cavallo – Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, prefazione di Aurelio Lepre, Napoli, Liguori, 2003 (1 ed. Roma, Ianua, 1981).

De Angelis 1946 = Rodolfo De Angelis, *Storia del Café-chantant*, Milano, Il Balcone, 1946.

- De Angelis 1984 = Rodolfo De Angelis, *Café-Chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, La Casa Usher, 1984.
- Fougez ed. 2016 = Anna Fougez, *Il mondo parla ed io passo* [1931], a cura di Domenico Sellitti, Taranto, edit@, 2016.
- Legge 2014 = Doriana Legge, *Pappacena, Maria Annina Laganà*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, *ad vocem*.
- Legge 2017 = Doriana Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 179-208.
- Legge 2022 = Doriana Legge, *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022.
- Mariani 2024 = Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Roma, Viella, 2024.
- Orecchia 2012 = Donatella Orecchia, *La sala Umberto e "L'arte del Varieté". La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.
- Sanguanini 1989 = Bruno Sanguanini, *Il pubblico all'italiana. Formazione del pubblico e politiche culturali fra Stato e Teatro*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- Schino 2017a = Mirella Schino, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 67-113.
- Schino 2017b = Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 122-131.
- Schino 2021 = Mirella Schino, *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 75-89.
- Sofia 1935 = Corrado Sofia, *L'eredità di Pirandello*, «Critica fascista», 15 marzo 1935.
- Sommaiole 1998 = Paolo Sommaiole, *Il Café-Chantant. Artisti e ribalte nella Napoli belle époque*, Napoli, Edizioni Tempo Lungo, 1998.

## Danza e potere

### Una polemica per l'insegnamento del ballo alla Scala (1932-1934)

*Giulia Taddeo*

È stata chiamata «guerra di gonnellini».<sup>1</sup> È stata una piccola, violenta polemica giornalistica sulla danza consumatasi fra il 1932 e il 1934 sulle colonne di alcuni fra i principali quotidiani e periodici italiani. A scendere in campo furono, da un lato, i difensori della danza “classico-accademica” e, dall’altro, i sostenitori della danza “anti-accademica”. Oggetto del contendere era decidere la superiorità artistica dell’una sull’altra e, soprattutto, stabilire quale delle due dovesse essere praticata all’interno delle istituzioni teatrali italiane (palcoscenici e scuole). In particolare, nella più prestigiosa di tutte: La Scala. Fin dagli inizi, gli argomenti in gioco saranno molti, dato che a questioni di ordine estetico e culturale si accompagnerà la difesa di interessi strettamente privati da parte di intellettuali e uomini di teatro che, oltre ad occuparsi di danza in ambito giornalistico, erano anche sentimentalmente legati alle protagoniste delle vicende da cui, come vedremo, l’intera polemica prende concretamente le mosse.

Ma perché occuparsene? Perché, osservando questa polemica, è possibile vedere come la contrapposizione tra danza accademica e danza antiaccademica non riguardi solo l’episodio trattato qui, ma vada a toccare territori diversi, centrali nella storia della danza al tempo del fascismo: i percorsi della formazione fisica e coreutica, le modalità di composizione dello spettacolo coreografico, le politiche delle istituzioni culturali in fatto di danza, il ruolo di danzatrici, maestre e coreografe nello spazio pubblico – tendenzialmente maschile – dell’arte e della cultura.

#### *(Piccola) nota terminologica*

Nelle pratiche di danza, una netta contrapposizione tra accademico e antiaccademico – sulla quale si costruisce, tutto sommato forzatamente, la «guerra di gonnellini» – non esiste veramente. I confini sono spesso sfumati, forme e stilemi si ibridano: ciò evoca, a ben vedere, quell’intreccio complesso tra classico e moderno che costituisce un tratto strutturale della cultura e della mentalità del tempo fascista. Come ha insegnato Roger Griffin, d’altronde, il fascismo non si contrappone alla modernità, ma la interpreta rimettendo in circolo la tradizione (Griffin 2007).

Per quello che riguarda l’episodio raccontato in queste pagine, però, i termini “accademico” (o classico) e “antiaccademico” (o moderno) hanno un’accezione precisa.

Nell’Italia dei primi decenni del Novecento, priva di una critica specializzata in danza o di studi di settore, la nozione di “classico” appare al contempo circostanziata e

ambigua. Circostanziata, in quanto rimanda a una tecnica (quella classico-accademica, definitivamente codificata, anche in Italia, da Carlo Blasis all'inizio dell'Ottocento e, in seguito, da Enrico Cecchetti) e a un genere (il "ballo", caratterizzato da intrecci vivaci e spesso favolistici, musiche accattivanti, scenografie sfarzose e ampia presenza della componente virtuosistica, specie sotto forma di ballabili di gruppo e pezzi di bravura solistici) ben precisi. Ambigua, dal momento che in questo snodo storico il termine allude anche a un immaginario grecizzante (che, in Italia, si intreccia alla mitica immagine di Roma imperiale) e a pratiche coreiche di varia derivazione: dalle danze d'ispirazione greca di Isadora Duncan, dalla ritmica del maestro ginevrino Émile Jaques-Dalcroze e dalle danze d'espressione di area centro europea; queste ultime erano presenti soprattutto nei teatri all'aperto, all'interno degli allestimenti di tragedie greche e sotto forma di concerti di danza a se stanti.

Tuttavia, all'interno della polemica qui in esame il termine "classico" sarà impiegato dall'uno e dall'altro schieramento prevalentemente nella prima accezione.

Dall'altra parte, è questo un momento in cui, in Italia, il concetto di "moderno" è formulato e discusso essenzialmente per via negativa: si tende cioè a considerare "moderna" ogni forma di danza che non ricorra alla tecnica accademica e che non si coaguli attorno alla formula spettacolare del ballo (o del balletto). Moderno è, tautologicamente, ciò che appare diverso dalla tecnica accademica e dal balletto. Da un certo punto di vista, moderno finisce per coincidere anche con "novità", con ciò che arriva per ultimo in ordine di tempo, anche se destinato a durare poco più di una stagione.

Al di là della contrapposizione accademico-antiaccademico che sorregge la polemica, al di là degli slogan e delle invettive, però, interessa il fatto che entrambi gli schieramenti sentano l'urgenza di un cambiamento, vada esso nella direzione del recupero aggiornato della tradizione classico-accademica o dell'apertura alle sperimentazioni moderne: la danza italiana, cioè, ha bisogno di rinnovare profondamente forme e contenuti, ma, soprattutto, necessita di assumere una fisionomia *novecentesca*. Una presa di coscienza, insomma, che certo era stata sollecitata dal confronto con la scena internazionale e che proprio con il fascismo giunge a maturazione. Rispetto a tutto ciò, l'indagine storiografica attorno a un episodio apparentemente futile come la «guerra di gonnellini» assume la funzione di una sorta di prova del nove, momento di verifica di processi che emergono solo carsicamente dalla stampa italiana del primo Novecento e che, in questa rumorosa *querelle*, trovano un momento di illuminante conflazione.

### *Il casus belli*

La polemica è scatenata dalla nomina della danzatrice moderna Jia Ruskaja a co-direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala: alla Ruskaja, cui non sarebbe mai mancato l'influente appoggio del Regime (non da ultimo grazie alla relazione sentimentale, poi culminata nel matrimonio, con il potente direttore del «Corriere della Sera» Aldo Borelli), era stato infatti affidato un corso di danze libere che avrebbe dovuto integrare quello di danza accademica tenuto dalla scaligera Ettoreina Mazzucchelli. Questa decisione proveniva dalla nuova Commissione del Teatro, nominata il 28 giugno 1932 dal Prefetto di Milano. Il coordinamento di questo organismo spettava a Marcello Visconti di Modrone (al tempo Podestà di Milano) e al presidente della Provincia Jenner Mataloni, destinato a guidare la Scala per ben dieci anni (divenendone il primo

Sovrintendente nel 1936) e, rispetto alla polemica qui in esame, sempre pronto a difendere pubblicamente il proprio operato.

Allo stesso tempo, però, Cia Fornaroli, ballerina di formazione scaligera che nel 1929 aveva ereditato nientemeno che da Enrico Cecchetti<sup>2</sup> l'incarico di direttrice della Scuola di Ballo della Scala, vedeva improvvisamente interrompersi il proprio incarico, con il mancato rinnovo del contratto. Pur in assenza di documenti capaci di stabilire con certezza la causa di questo allontanamento, è inevitabile rilevare una coincidenza di situazioni che militavano a sfavore della permanenza di Cia Fornaroli alla Scala: oltre agli appoggi politici di Ruskaja, era noto il legame di lunga data che Fornaroli intratteneva con la famiglia Toscanini, dapprima attraverso la collaborazione professionale con Arturo, che la coinvolse nelle stagioni al Metropolitan di New York negli anni Dieci e poi mediante il rapporto sentimentale con il figlio di Arturo, il bibliofilo, studioso e critico di danza Walter (Veroli 1999), con il quale instaurerà una relazione destinata a durare tutta la vita. È dunque molto probabile che, dopo l'aggressione bolognese ad Arturo Toscanini nel 1931, la direzione scaligera tendesse a sciogliere i rapporti con una figura che al maestro era sicuramente molto vicina. Occorre però notare che Fornaroli aveva conservato il proprio incarico ancora per tutto il 1932, quando, dopo l'approvazione del nuovo regolamento dell'Ente Autonomo nel settembre 1931, La Scala era guidata da un consiglio direttivo in cui figuravano già i nomi di Visconti di Modrone e di Mataloni.

Lo stesso Walter Toscanini, che non avrebbe risparmiato pesanti critiche alla politica culturale fascista nel corso della polemica, ancora nel 1932 nutriva le migliori speranze per l'avvenire della danza alla Scala: le esprimeva senza mezzi termini nella rivista «La danza», da lui stesso fondata, prodotta e diretta assieme al critico milanese Paolo Fabbri (Taddeo 2017) e rimasta al solo numero campione, pubblicato quasi in contemporanea con il saggio della Scuola di Ballo della Scala, ovvero pochi giorni prima che la notizia della nomina di Ruskaja si diffondesse.

L'apertura del tempio della tradizione ballettistica italiana a un'artista straniera che non aveva ricevuto alcuna formazione accademica e che poteva contare sul sostegno del Regime, aveva immediatamente generato malumori e indignazioni, al punto che, sulla stampa, si vennero a creare due schieramenti nettamente contrapposti: da un lato, coloro che, considerando la Scala come il baluardo della tradizione coreica italiana e ravvisando nel metodo Cecchetti l'unica forma di addestramento tecnico capace di formare danzatori degni di questo nome, ritenevano nociva e inaccettabile l'introduzione di metodi didattici diversi a quelli tradizionali; tra costoro spiccavano ovviamente Walter Toscanini e Paolo Fabbri. Dall'altro lato, invece, figuravano coloro che dichiaravano l'urgenza di un rinnovamento nei metodi e nelle forme della danza alla Scala. Nelle fila dei modernisti militavano personaggi come Anton Giulio Bragaglia, che aveva sostenuto con furore gli esordi di Jia Ruskaja negli anni Venti ospitandola presso lo Sperimentale degli Indipendenti e firmando a suo nome accaniti contributi giornalistici in difesa della danza moderna, e lo scrittore Marco Ramperti (Taddeo 2018), autore, nel 1927, della prefazione al volume di Ruskaja, che certamente non lo stese di suo pugno, *La danza come un modo di essere*. A entrambi, come emergerà chiaramente in seguito, veniva indirizzata l'accusa di aver avuto una personale *liaison* con l'artista russa.

*L'inizio dello scontro: agosto-ottobre 1932*

Tra i primi a parlare dell'avvicendamento fra Cia Fornaroli e Jia Ruskaja alla direzione della Scuola di Ballo della Scala è «Il Regime Fascista» che, nell'agosto del 1932, pubblica un contributo firmato Coribante e intitolato *Battaglia a passo di danza*. Qui, l'autore prende posizione rispetto alle polemiche che si erano scatenate quando i giornali milanesi avevano dato notizia dell'ingresso di Ruskaja alla Scala. In particolare, le ire dei tradizionalisti e dei partigiani di Cia Fornaroli erano state suscitate da un articolo del «Corriere della Sera» datato 27 luglio 1932, nel quale si dichiarava che la nomina di Jia Ruskaja ed Ettore Mazzucchelli a direttrici della Scuola di Ballo della Scala mirava a garantire «la continuazione della tradizione della gloriosa scuola del Cecchetti». Commentava dunque Coribante:

[...] Io sostengo che [...] questa battaglia non sarà affatto conclusiva dal punto di vista artistico e che il rimodernamento della scuola coreografica non può venire né dal metodo Cecchetti-Fornaroli, né dal metodo Ruskaja-Mazzucchelli.

Ho il preciso convincimento che tutti questi metodi sono completamente superati e ne ebbi la prova al Concorso internazionale di coreografia al quale ho assistito a Parigi [...]. Ma in modo assoluto risultò da quel concorso che la moda non è più per il ballo alla francese, né per il ballo all'italiana, né per le danze così dette classiche, né per i balletti russi. È inutile cercare di nascondere, la danza sta diventando sempre più una ginnastica. (Coribante 1932)

All'inizio di settembre, sempre sul «Regime Fascista», è Walter Toscanini che, nascosto dietro la firma di Cia Fornaroli, sigla una lunga lettera intitolata *Discussioni scaligere: per la danza italiana* in cui propone un vero e proprio programma di riforma della danza classico-accademica:

[...] Il metodo Cecchetti, è semplicemente l'alfabeto, il sillabario e la grammatica della danza classica.

Ora, sino a prova contrarla, vi saranno mille e più metodi differenti più o meno pratici e buoni d'insegnare a dei ragazzi l'alfabeto, il sillabario e la grammatica italiana, ma a nessuno è mai venuto in mente di rimodernare l'alfabeto e la grammatica italiana o d'introdurvi nuovi segni modernistici e nuove leggi.

[...] Se si vuole davvero far qualche cosa di «intelligente» e di serio si chiede non un rimodernamento dei metodi di studio, che sono modernissimi, ma una integrazione di studii intellettuali [...].

Il vero guaio è che in Italia mancano i «coreografi»: ma la colpa non è del metodo Cecchetti, ma semplicemente del fatto che da quaranta e più anni a questa parte non vi è una scuola pubblica di danza per uomini<sup>25</sup> che possano e vogliano seguire la professione del ballerino per dedicarsi poi alla composizione coreografica. E non si diventa coreografi senza essere stati ballerini, cioè senza conoscere l'a. b. c. della danza.

[...] In quanto al fatto, che Coribante lamenta, del Congresso Coreografico Internazionale di Parigi al quale partecipavano diciannove società e scuole d'ogni paese a nazione e nessuna italiana, io mi permetto ricordarle che a Firenze, cioè proprio in casa nostra e con i nostri denari, vennero invitate tutte la possibili e immaginabili scuole più o meno espressionistiche, moderniste, avveniriste, illusioniste del mondo della danza, e le due uniche scuole veramente italiane di Milano e Roma non lo furono! Sui risultati delle così dette «Olimpiadi della Grazia» non pochi giornali italiani espressero allora quello che era il giudizio del pubblico, e si mostrarono poco benevoli per tutti questi (mi permetta di chiamarli così) «isterismi» della danza dai quali s'ingenerava solo un senso grande di monotonia e di noia!

Se, sull' «Ambrosiano», Guido Piovene (1932) assume toni conciliatori, una polemica nella polemica appare il botto e risposta tra Paolo Fabbri e Walter Toscanini nell'ottobre del 1932 su «Il Secolo. La Sera». Fabbri pubblica un articolo intitolato *Addio alle chiacchiere inutili* nel quale, in maniera piuttosto insolita rispetto al suo usuale piglio polemico, sembra volersi tirare fuori dal dibattito giornalistico per proclamare l'urgenza di agire concretamente e, a tal fine, lancia addirittura l'ipotesi di una Corporazione dei danzatori. Per i danzatori, infatti, Fabbri auspica la possibilità di studiare quotidianamente senza grossi oneri economici, vagheggia l'integrazione della formazione tecnica con studi di carattere teorico e, soprattutto, ricerca sistemi mediante i quali assicurare agli artisti di Tersicore un'occupazione costante, dignitosa e relativamente autonoma dalle logiche produttive dei grandi enti lirici.

Tutto ciò è senza dubbio pienamente condiviso da Walter Toscanini, il quale, però, in questa occasione si schiera contro Fabbri non condividendone la polemica circa la *verboosità* ormai creatasi attorno ai problemi della danza italiana: l'invasione del tempio della danza classica – la Scala – da parte di una straniera priva di preparazione accademica, sostiene Toscanini, non può certo essere passata sotto silenzio, ma, al contrario, è necessario che quanti, come lo stesso Fabbri, possiedono le competenze necessarie in materia di danza denuncino l'impreparazione di quei sedicenti artisti moderni che altro non sarebbero se non abili oratori (cfr. De Martini – Fabbri 1932).

### *Nel vivo della polemica*

A partire dal febbraio del 1933, Walter Toscanini trova un luogo privilegiato in cui condurre la propria crociata in favore della danza classica italiana, ovvero il periodico di arte e letteratura «Perseo». Qui può seguire e commentare liberamente l'attività di Ruskaja alla Scala e, soprattutto, ha modo di esporre con agio il proprio punto di vista sulla danza:

[...] Dopo che [...] l'italianissimo «metodo Cecchetti» e l'italianissima artista che lo insegnava vennero messi alla porta, il pubblico della Scala appena poté manifestare la sua opinione, la prima sera in cui venne rappresentato il ballo *Sieba*<sup>30</sup>, decretò un trionfo alla signorina Radice, allieva italianissima del Cecchetti e della Fornaroli. E quando vide che le allieve della scuola riformata dopo due o tre mesi dal nuovo insegnamento, avevano dimenticata e perduta l'elementare sincronia dei movimenti [...] il pubblico della Scala si convinse che la scuola riformata era stata... riformata male! (Sigma 1933)

Il clima di tensione creatosi attorno alla Scala e, parimenti, il peso che il discorso giornalistico aveva ormai assunto agli occhi della direzione del teatro, emergono con chiarezza in un episodio del giugno 1933, quando un gruppo di allieve della Scuola di Ballo viene improvvisamente licenziato. Fabbri rende nota la vicenda, evidentemente di carattere interno, pubblicando un articolo in cui, oltre ad assumere i toni accusatori caratteristici di questi anni, svela alcune dinamiche attive nell'istituto scaligero interrogandosi sul Regolamento dell'ente e sulle sue più recenti applicazioni. Fabbri riporta dapprima la lettera di lamentele dell'avvocato Angelo Muzio, padre di una delle diciannove fanciulle (tutte appartenenti ai corsi inferiori, vale a dire dal primo al quarto) esonerate per «mancanza di disposizione» e «fisico inadatto» (Fabbri 1933a); subito dopo, pur ricordando come rientrasse nei diritti della Direzione della Scala la possibilità

di allontanare le aspiranti danzatrici non considerate all'altezza dell'istituto, Fabbri rintraccia l'anomalia del provvedimento in quanto segue:

Il vero vizio di forma del provvedimento sembra piuttosto consistere nel fatto che la esclusione sia stata decisa prima degli esami annuali di cui è detto nell'articolo 11 del Regolamento. Avendo utilizzato le 19 ballerine durante tutta la stagione, equità e regola volevano che una loro eventuale incapacità fosse provata secondo regolamento in sede d'esami. Ma abbiamo ormai direttamente constatato che l'articolo 11 è un articolo-burletta: l'anno scorso una Commissione esaminatrice somministrò bocciature e compilò classificazione senza che Direzione dell'Accademia ne facesse alcun conto; quest'anno – avocata anticipatamente alla Direzione attuale della scuola la competenza selezionatrice degli esami – il saggio annuale si avvierà più che mai ad essere una festiciola di famiglia. [...] la Direzione attuale della scuola ha *in pectore* una esclusione assai più grave di coteste: quella della danza classica italiana, sostituita dalla pedagogia russo-svizzera. (Fabbri 1933a)

Ancora una volta pretesto per rimarcare l'indebita infiltrazione di personaggi e metodi didattici estranei alle tradizioni scaligere, l'episodio fornisce a Fabbri l'occasione per denunciare l'irregolare funzionamento della scuola, nella quale gli esami, previsti dal Regolamento come principale strumento di selezione delle allieve, erano ormai stati privati di qualsiasi valore.

Queste ostilità si intrecciano con quelle legate agli esami e al saggio finale della Scuola di Ballo del 1933, che per Ruskaja costituivano le prime vere occasioni di mostrare il valore del proprio metodo didattico. All'indomani degli esami, allora, Fabbri firma una durissima cronaca in cui senza mezzi termini sottolinea come lo spettacolo ideato da Ruskaja contraddicesse sotto ogni aspetto ciò che un saggio di danza dovrebbe essere: «Per brevità e dovere di cronaca ci limiteremo a dire che questa maestra ci ha presentato delle allieve penosamente impegnate in una ginnastica che aveva contorcimenti volta a volta da scaricatori di porto, da invase [sic] e da ossesse [...] e da lunatiche un po' piagnone» (Fabbri 1933b). Simile asprezza di toni si rintraccia poi nello scambio epistolare, pubblicato di seguito alla cronaca appena citata, tra Fabbri e Jenner Mataloni, in cui trova posto un attacco frontale del critico nei confronti della Direzione scaligera, particolarmente considerevole tendendo conto del fatto che colpiva un istituto posto sotto il parziale controllo dello Stato fascista:

[...] Il nostro gioco è chiaro e scoperto: infirmare la competenza dell'attuale Direzione scaligera a rappresentare – come vorrebbe far credere – la tutela dell'arte nazionale in questo campo, ritorcere certi atteggiamenti polemici – che confermiamo ad onta di certe mezze smentite ufficiose fornite senza voler parere – dai quali l'arte italiana è uscita denigrata e calunniata; provare la mancanza di valore e di coerenza artistica di certi metodi – rappresentati da certe persone – i quali si gabellano per spirituali e moderni e non sono che diletteschi e meschini per vent'anni di successive e clamorose bancarotte artistiche. (Mataloni – Fabbri 1933)

Sempre alle parole di Paolo Fabbri si lega poi un velenoso scontro dell'autunno del 1933, durante il quale scendono in campo, oltre allo stesso Fabbri, anche Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti: sono questi i momenti forse più duri, nonché carichi di attacchi meramente personali e talvolta futili, dell'intera polemica. Tutto nasce dalle ultime righe della cronaca che Fabbri riserva alle recite milanesi – ospitate nell'ambito della Triennale – della Compagnia dei Balletti di San Remo guidati da Cia Fornaroli: dopo aver rilevato vizi e virtù della proposta artistica in questione, infatti, Fabbri ricorda come il programma presentato da Fornaroli comprendesse anche il balletto *La*

*bajadera dalla maschera gialla* di Francesco Santoliquido, andato già in scena dieci anni prima presso il Teatro Eden con la regia di Anton Giulio Bragaglia e, differentemente da quanto accadeva con il presente allestimento, protagonista di un palese insuccesso, certo dovuto – sebbene Fabbri non vi faccia esplicito riferimento – all’interpretazione della protagonista Jia Ruskaja.

Aperta e immediata la reazione di Bragaglia, che trova spazio sempre sulle colonne de «Il Secolo. La Sera» sotto forma di lettera al direttore (accompagnata da una breve missiva a sostegno di Bragaglia firmata da Santoliquido) ed è seguita dalla relativa risposta di Fabbri (Bragaglia – Fabbri 1933). Oggetto del contendere è ovviamente l’esito dell’edizione 1923 di *La bajadera dalla maschera gialla*, discusso non solo attraverso l’ampio rimando alle cronache del tempo, ma anche mediante insinuazioni e attacchi di natura puramente personale.

Se, dunque, Bragaglia attacca con:

Ma perché avrebbe dovuto incontrare così *memorabile insuccesso* la mia vecchia edizione della Bajadera? Oh bella, per aggiungere un ramoscello d’alloro alla vetusta gloria della signora Fornaroli. Perché Paolo Fabbri, è amico della Fornaroli, paladino del *tutù* e congiurato della sua congregazione.

Fabbri risponde:

[...] *Cui bonum?* In omaggio a quale Dulcinea – ottimo Bragaglia – ella si scaglia, novissimo cavaliere dalla trista figura, contro quell’innocente mulino a vento che io mi sono, scambiandolo per un mostro di calunnia e di denigrazione?

[...] Perché a teatro, egregio Bragaglia, quella sera c’ero anch’io e i rumori del pubblico e i fischi e gli zittii li ricordo tanto bene che mi pare di averli ancora nell’orecchio. [...]

[...] Lei mi rimprovera di essere amico della signora Fornaroli: orbene, può essere che io lo sia. Ma non allo stesso modo che lei è amico, poniamo, della signora Ruskaja [...]. La mia amicizia invece (e non la riservo ad una sola persona) è una rosa che ha le sue spine. [...] Ha capito, Bragaglia? Come paladino del *tutù* e membro di questa santa Congregazione ho un odio tutto cavalleresco e confessionale contro la massoneria degli incensatori (e degli autoincensatori), degli accaparratori di incarichi e di gloria; ma anche un poco di indulgenza (perché no?) per i simpaticissimi burloni sovvertitori di carte in tavola, per i quali i fiaschi – a distanza di tredici anni – si mutano in successi. Questo mio è un modo come un altro di essere ‘indipendente’.

Bragaglia e Fabbri sembrano presto giungere a una tregua apparente, con tanto di scambio epistolare su «Il Secolo. La Sera», quando interviene Marco Ramperti. Ritenendo di essere stato impropriamente chiamato in causa da Fabbri, che lo definiva non un critico, ma un «umorista» incapace di emettere giudizi competenti e meditati sull’arte della danza, Ramperti firma su «L’Ambrosiano» un articolo durissimo e intriso di pesanti insinuazioni nei confronti del matrimonio di Fabbri con la prima ballerina della Scala Attilia Radice. Ancora una volta la dimensione personale si intreccia con vere e proprie lezioni di etica professionale, le insolenze e i moralismi procedono a braccetto con la riflessione su ciò che la critica di danza dovrebbe essere:

[...] Solitario il Fabbri, ormai, nella nostalgia del ballo che fu. [...] E dove più vivono le grandi danzatrici in gonnellino? Il Fabbri stesso non ne conosce; o per lo meno non ne conosce che una: Attilia Radice. [...] Paolo Fabbri esagera un tantino nel vedere in lei l’alfa e l’omega di Tersicore. Ora le esagerazioni io le accetto, ma soltanto in poesia. Leggerò volentieri, domani, un carme di Paolo per Attilia: e sia pur acceso, irradiato di tutte le iperboli, come al tempo idillico in cui Musset celebrava la Taglioni, o il Prati la Essler, «ammirata nell’uno e nell’altro emisfero». Oggi, delle

semplici cronache scritte per tutti nella prosa di tutti, le vorrei più misurate, e tali da non essere sospette, da parte dei malevoli, d'umorismo, così come il collega à [sic] sospettato le mie. (Ramperti 1933)

Il giorno successivo Fabbri risponde a Ramperti affibbiandogli l'appellativo di "Girella", ovvero di colui che cambia continuamente opinione. Si noti poi come i due battibecchino anche a proposito dell'originalità delle proprie posizioni: da un lato come dall'altro, l'accusa è quella di aver trovato nel celebre critico russo-francese André Levinson un riferimento da seguire fin troppo pedissequamente.

L'importante, ai fini della discussione e dell'arte, è questo: che Ramperti ha scritto nel 1926, sullo stesso *Ambrosiano* di ieri, un articolo purtroppo non dimenticato in difesa della vecchia danza tradizionale: è stato pubblicato nel febbraio e si intitola «In punta di piedi». L'autore – guarda un po' – se la prende calda contro il suo compare di oggi – sicuro, è lo stesso Antongiulio Bragaglia! – e indovinate perché? Perché si è permesso di dissentire in argomento di danza da André Levinson!

Sapete l'opinione che Ramperti aveva nel 1926 circa quello che ieri chiamava, spregiativamente, «il circonciso di Parigi»? Orbene, leggete:

«Non c'è in tutta Europa chi s'intenda e scriva di danza come Andrea Levinson... un russo-ebreo, un irrequieto, un complicato, un modernissimo... provatevi a seguirlo nelle sue adorabili "croniques [sic] de danse" tra i vari giornali di Francia e d'Europa che se le contendono. [...] Sì, penso anch'io che bisognerà richiamare le nostre silfidi d'un tempo; e sian pure le convenzionali che ancora vent'anni or sono i ragazzi ritagliavano nella carta velina per impiccarle ai paralumi. Questo ritorno è prossimo. [...]

[...] E poi c'è dell'altro: che non è vero che io mi sia solo [...] sullo sperduto relitto della danza classica, veleggiando disperatamente con un sottanino di garza. [...]

Lewitan, il direttore della rivista tedesca *Der Tanz* non certo sospetto nel passato di tenerezze per la danza tradizionale, mi invitava alla collaborazione due anni or sono con seguenti ragguagli:

«Noi siamo ora per tendenza "ballettofili", perché anche in Germania negli ambienti più avanzati si va facendo strada la convinzione che non è possibile una riforma coreografica dissociata dalla tecnica classica del balletto e della danza tradizionale, base indispensabile di ogni evoluzione».

La lettera è qui sul tavolo, a disposizione di chi vuol vederla. E in Inghilterra? La Duncan, la grande isterica prediletta da Ramperti, non vi ha mai attecchito, come sempre vi han fallito tutti i tentativi di secessione modernista o germanizzante. [...] E finiamola poi di far credere che la signora Ruskaja sia la vittima di una mia presunta partigianeria o di un malanimo soltanto personale. Ho detto già che non mi curerei né punto né poco di lei, se non ci fossi spinto da certi atteggiamenti apologetici di certi malinformatissimi esaltatori. Io sono costretto a tenermi ai fatti, e i fatti sono questi: che questa direttrice di Accademie di ballo non ha mai saputo ballare e tanto meno insegnare la danza. Ha fatto carriera come mima col «Teatro degli Indipendenti» attraverso una serie, come abbiamo visto, di sconcertanti insuccessi. Questa Minerva della sapienza coreografica non ha lasciato in dieci anni né il ricordo durevole di un'interpretazione né un'allieva: Minerva è sterile. (Fabbri 1933c)

### *Il panorama dopo la polemica*

Il 1934 è, per Ruskaja, l'ultimo anno di attività come docente presso la Scuola di Ballo della Scala. La polemica prosegue a questo punto in maniera più indiretta, con i contendenti che continuano a difendere il proprio punto di vista senza però affrontare direttamente il problema della più o meno opportuna presenza della russa alla Scala. Quali le cause di questo allontanamento? Secondo Gianluca Bocchino (Bocchino: 110-111), Ruskaja non condivide l'indirizzo impresso alla Scala da Mataloni e preferisce lasciare il teatro nonostante la rinnovata offerta di contratto come insegnante e il supporto dei genitori delle allieve.

Al di là degli episodi che dipinge, qual è il panorama che la polemica contribuisce a far vedere?

Siamo in una fase, quella a cavallo fra anni Venti e Trenta, caratterizzata da un senso di transizione, di cambio di passo, di soluzione di continuità: l'inizio degli anni Trenta, infatti, vede il passaggio da una fluida varietà di forme, linguaggi e luoghi della danza a una maggiore polarizzazione, nelle pratiche come nel discorso teorico e giornalistico, attorno agli ambiti della danza classico-accademica da un lato e di quella moderna dall'altro. Questo processo, stagliandosi su uno sfondo di costanti criticità (culturali, economiche, artistiche, didattiche), si era già innescato almeno dalla fine della guerra ma, nella polemica, trova un momento di catalizzazione ed esasperazione.

Cerchiamo di ripercorrerne le fasi. All'indomani del primo conflitto mondiale, pubblico, cronisti e commentatori sono ormai consapevoli dell'obsolescenza delle forme del ballo teatrale: ben lungi dall'abbandonare questa formula spettacolare, preziosa eredità del passato, essi ne reclamano però una riforma che, pur non tradendo i criteri di grandiosità e piacevolezza della visione caratteristici del gusto italiano in fatto di danza, riesca tuttavia a porre rimedio all'insensatezza di intrecci spesso raffazzonati, al pressapochismo di alcuni allestimenti realizzati in economia, alla cattiva preparazione di molti corpi di ballo e all'assenza, resasi manifesta già sul finire del secolo XIX, di vere e proprie "dive" della danza (Taddeo 2017).

Al contempo, i Ballets Russes avevano già dato prova di una possibilità alternativa, nonché profondamente "organica", di concepire lo spettacolo coreografico (Egizi 2008; Veroli-Vinay 2013), e la cultura italiana, dapprima spaccata tra fascinazione e rifiuto, troverà già nella prima metà degli anni Venti, il modo di introiettare simile esperienza artistica traendone lo spunto per intervenire sui problemi di fragilità drammaturgica e incoerenza linguistica che connotavano il ballo teatrale di tradizione.

Al tempo stesso, l'uscita dalla guerra mondiale rappresenta un momento di straordinaria affermazione per le danze di società, in particolar modo quelle di matrice afroamericana, e per lo spettacolo leggero, già da inizio secolo agito prevalentemente nella cornice dei caffè-concerto e aperto anche a forme di danze esotiche e d'avanguardia (Veroli 2001).

Gli anni Venti, insomma, si aprono su un panorama coreico variegato il quale, per larga parte del decennio, mostrerà non soltanto la danza dei grandi teatri lirici (soprattutto la Scala e, più avanti, il Teatro Reale dell'Opera di Roma), ma anche quella praticata sui palcoscenici d'avanguardia (talvolta a metà fra sala teatrale e sala da ballo, come il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia), nei teatri d'eccezione (luogo deputato per le esibizioni dei raffinati coniugi Sacharov o per le prime esibizioni delle allieve di Jaques-Dalcroze), nei teatri all'aperto (sempre più tendenti a ospitare esperienze di ascendenza dalcroziana o legate all'*Ausdruckstanz*) e nei luoghi del varietà (Marenzi 2017; Taddeo 2025).

Lo scenario sembra tuttavia cambiare forma tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta. È in questo momento che, in corrispondenza del definitivo stabilizzarsi del regime, la situazione della danza italiana va incontro a una sorta di timida ripresa in termini produttivi e, al contempo, a una specie di ritorno all'ordine. Questo avviene tanto nelle pratiche quanto nel discorso giornalistico, dato che, in scena come sulla carta stampata, le diverse manifestazioni di danza, di cui si distinguono con

sempre maggiore chiarezza analitica i tratti costitutivi, sembrano definirsi lungo la contrapposizione classico-moderno.

Se allora, per quanto riguarda il ballo tradizionale, si assiste a tentativi di ammodernamento che investono sostanzialmente la dimensione della drammaturgia (con le esperienze, ad esempio, dei balli ideati dal drammaturgo e librettista Giuseppe Adami alla Scala, in cui il virtuosismo degli interpreti e la grandiosità dell'allestimento dovevano inserirsi in un'azione coerente, comprensibile e tesa a snellire i passaggi narrativi e pantomimici necessari alla comprensione della vicenda), le danze moderne dominano l'ambito educativo e quello del teatro all'aperto, come emerge dal successo degli allestimenti di tragedie greche *en plein air* cui prendevano parte gruppi di danzatrici in larga parte di formazione dalcroziana, o dall'eccezionale esperienza delle "Olimpiadi della Grazia", riunione delle principali scuole europee svoltasi a Firenze nel 1931 (Marenzi 2025).

Questa polarizzazione appare in linea con l'ambivalente politica artistica del fascismo, tesa a mantenersi al contempo moderna, in quanto sostenitrice delle sane danze praticate nei teatri all'aperto, e tradizionalista, senza dunque abbandonare l'ambito del balletto, espressione di tradizioni e orgoglio italici ma anche oggetto di apprezzamento da parte del pubblico. Essa, inoltre, indica una tendenza alla normalizzazione che vede nella polemica uno snodo non determinante eppure funzionale, in cui si riflettono dinamiche culturali non facilmente analizzabili o comunque emergenti solo in maniera incostante nel discorso giornalistico del tempo.

Nello specifico, l'episodio scatenante la polemica può rappresentare, in realtà, una sorta di momentaneo scompaginarsi delle dinamiche in atto, le quali finiranno per essere sostanzialmente riconfermate dallo scontro, trovando in esso un momento di definizione dei propri tratti e termini costitutivi.

È evidente come tutto ciò si inserisca in un ampio processo di normalizzazione e sistematizzazione che, però, non implicherà, nelle pratiche e nei discorsi, chiusure nette e radicali. Come le vicende della danza continueranno a dimostrare almeno fino alla seconda guerra mondiale, classico e moderno troveranno momenti di apertura reciproca, contribuendo a plasmare quello che si potrebbe definire come *sguardo italiano* sulla danza del primo Novecento, caratterizzato, indipendentemente dalle categorizzazioni estetiche, da una ricerca inesausta di piacevolezza della visione e, al contempo, dal bisogno di ravvisare, nel corpo che danza, una qualche forma di controllo e di addestramento, in virtù della quale riuscire a interfacciarsi senza inquietudini e pudori con una presenza, quella del danzatore, la cui fisicità si richiedeva fosse comunque profondamente trasfigurata dalla tecnica.

## Note

<sup>1</sup> L'espressione deriva dal titolo di un articolo di Marco Ramperti pubblicato sull'«Ambrosiano» del 9 novembre 1933.

<sup>2</sup> All'indomani della morte di Cecchetti (avvenuta il 13 novembre 1928) di cui era stata allieva e assistente, Cia Fornaroli, come peraltro emerge dagli archivi della Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione: *Cia Fornaroli*

and *Walter Toscanini Papers*, box. 1) riceveva dal Teatro alla Scala l'incarico di seguire le classi che erano state affidate al maestro. Alla missiva di Angelo Scandiani, datata 24 gennaio 1929, in cui le veniva affidato simile compito, Cia avrebbe risposto (secondo un dattiloscritto che, come molti altri testi conservati nell'archivio newyorkese, era stato sicuramente redatto da Walter Toscanini e datato 1 febbraio 1929) chiedendo anche di essere nominata Direttrice della scuola stessa, al fine, si legge, di «provvedere affinché non venissero modificati i sistemi e gli insegnamenti del compianto Maestro Cecchetti conservando alla scuola l'unità di metodo necessaria».

## Bibliografia

- Bocchino 2023 = Gianluca Bocchino, *Jia Ruskaja. La dea danzante*, Neoclassica, Roma, 2023.
- Bragaglia – Fabbri 1933 = Anton Giulio Bragaglia – Paolo Fabbri, *Bragaglia, gli "Indipendenti" e la "Maschera gialla"*, «Il Secolo. La Sera», 27 ottobre 1933.
- Coribante 1932 = Coribante, *Battaglia a passo di danza*, «Il Regime Fascista», 7 agosto 1932.
- De Martini – Fabbri 1932 = Gualtiero De Martini [ma Walter Toscanini] – Paolo Fabbri, *Coda alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 20 ottobre 1932.
- Egizi 2008 = Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 123-148.
- Fabbri 1932 = Paolo Fabbri, *Addio alle chiacchiere inutili*, «Il Secolo. La Sera», 13 ottobre 1932.
- Fabbri 1933a = P. F. [Paolo Fabbri], *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, «Il Secolo. La Sera», 22 giugno 1933.
- Fabbri 1933b = Paolo Fabbri, *La scuola di ballo della Scala. Il saggio finale*, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933.
- Fabbri 1933c = Paolo Fabbri, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*, «Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933.
- Fornaroli 1932 = Cia Fornaroli [ma Walter Toscanini], *Discussioni scaligere: per la danza italiana*, «Il Regime Fascista», 7 settembre 1932.
- Griffin 2007 = Roger Griffin, *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Palgrave Macmillan, London, 2007.
- Marenzi 2017 = Samantha Marenzi, *Danza e teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 307-356.
- Marenzi 2025 = Samantha Marenzi, *Le Olimpiadi della Grazia nella Primavera fiorentina del 1931*, in *Donne, teatro fascismo*, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 317-329.
- Mataloni – Fabbri 1933 = Jenner Mataloni – Paolo Fabbri, *Un chiarimento al commissario*, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933.
- Piovene 1932 = g. p. [Guido Piovene], *La Ruskaja e la danza*, «L'Ambrosiano», 12 ottobre 1932.
- Ramperti 1933 = Marco Ramperti, *Guerra di gonnellini*, «Ambrosiano», 9 novembre 1933.
- Sigma 1933 = Sigma [ma Walter Toscanini], *Per una metafisica delle gambe alla Scala*, «Perseo», a. IV, n. 4, 1° marzo 1933.
- Taddeo 2017a = Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.
- Taddeo 2017b = Giulia Taddeo, *Pratiche del classico: Paolo Fabbri e la danza italiana negli anni Trenta*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», a. IX, n. 9, 2017, pp. 103-125, DOI <https://doi.org/10.6092/issn.2036-1599/7673>.
- Taddeo 2018 = Giulia Taddeo, *Luoghi di danza. Modernità, alienazione e mito dell'origine negli scritti giornalistici di Marco Ramperti*, «Mimesis Journal», a. VII, n. 2, 2018, pp. 39-60, DOI <https://doi.org/10.4000/mimesis.1487>.
- Taddeo 2025 = Giulia Taddeo, *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, in *Donne, teatro fascismo*, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 249-292.

Veroli 1999 = Patrizia Veroli, *Il sogno classicista di Walter Toscanini nella danza italiana tra le due guerre*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 197-221.

Veroli 2001 = Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1950*, Perugia, Edimond, 2001.

Veroli 2013 = Patrizia Veroli, *I Ballets Russes in Italia*, in *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Roma, Accademia nazionale di Santa Cecilia, 2013, pp. 181-197.

## L'impresa Za-Bum

Andrea Scappa

Za-Bum può essere considerato probabilmente l'unico vero esempio di contaminazione tra teatro "maggiore" e teatro "minore", portato avanti con logica e sistematicità. C'erano stati due precedenti importanti che avevano visto il tentativo di una rivista per attori di prosa: *Turlupineide* di Renato Simoni nel 1908 e *Triangoli* messo in scena da Dario Niccodemi con Luigi Cimara, Elsa Merlini e Ruggero Lupi nel 1930. Quest'ultimo esperimento teatrale, scritto da Oreste Biancoli e Dino Falconi, costituisce il modello di quel nuovo tipo di spettacolo su cui la Za-Bum decide di puntare.

Za-Bum è un'impresa di spettacolo nata nel 1927 dall'incontro di due uomini che provengono dall'ambito economico e creativo del teatro: da un lato Mario Mattoli, procuratore e segretario della società teatrale milanese Suvini-Zerboni, dall'altro Luciano Ramo, caricaturista, disegnatore, giornalista e impegnato nella realizzazione di testi, scene e costumi per le riviste d'attualità politica. L'unione delle differenti competenze professionali di Mattoli e Ramo risulta prolifica per lo sviluppo di quel carattere d'innovazione con cui la Za-Bum si impone. La sua attività avviene in maniera continuativa fino alla metà degli anni Trenta attraverso la formazione di dieci compagnie indicate con una numerazione progressiva. Gli spettacoli della Za-Bum, che si contraddistinguono per l'estrema cura degli allestimenti e per il coinvolgimento di nomi importanti, in poco tempo grazie a un intenso battage pubblicitario ottengono un rapido seguito. Fin dai suoi esordi la Za-Bum comprende una doppia anima: la Za-Bum drammatica e la Za-Bum rivista. Nel primo caso viene proposto un repertorio più tradizionale con la partecipazione di attori affermati come Irma Grammatica, Raffaele Viviani, Memo Benassi, Andreina Pagnani, Renzo Ricci. Tra il 1928 e il 1930 le principali rappresentazioni sono il *Il processo di Mary Dugan* di Bayard Veiller, *K 41* di Luigi Chiarelli, *Il cerchio della morte* di Enrico Cavacchioli, *Campo di maggio* di Giovacchino Forzano, oltre ai classici, *La porta chiusa* di Marco Praga e *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa. Negli stessi anni la Za-Bum per quanto riguarda la rivista presenta *Il sabato del villaggio*, *Soldati 1898*, *Vent'anni dopo*, *Visitare gli infermi*, atti unici di Oreste Biancoli e Dino Falconi, e produce spettacoli che arrivano dall'estero, *Broadway* di George Abbott e Philip Dunning e *Wunderbar* di Géza Herczeg e Karl Farkas, ai quali prendono parte le sorelle Mignone, Milly e Mity. Nel caso di quest'ultime si tratta di riviste a grande spettacolo che uniscono canzoni, prosa e balletti seguendo un unico tema narrativo e che costituiscono per Mattoli e Ramo un prototipo da cui partire per compiere quel rinnovamento del genere spettacolare da loro prefigurato e attuato. I due soci con la

coppia di autori Biancoli e Falconi, che lavorano per la Za-Bum già da alcuni anni in uno stretto sodalizio artistico, decidono di creare una rivista bonificata dagli eccessi del varietà e dell'avanspettacolo, priva di contenuti politici, che vede l'immissione di una comicità garbata ed edulcorata, una connotazione parodistica sia a livello di struttura complessiva sia di singola scena, e l'alternanza di brani di recitazione, numeri musicali e *sketch* interpretati da attori di prosa. Nella loro proposta il tentativo di coniugare alto e basso, di contaminare lo spettacolo popolare con gli interpreti della scena drammatica mira a conquistare un pubblico più ampio, quello dei grandi teatri. Così all'inizio del 1930 Mattoli e Ramo scritturano Vittorio De Sica, Giuditta Rissone e Umberto Melnati, giovani attori, delusi e sfiancati dagli insuccessi della Compagnia drammatica diretta da Guido Salvini e costretta a sciogliersi. A loro si aggiungono altri attori che danno forma e sostanza a questa nuova formula di rivista a partire da *Lucciole della città*, parodia del film di Charlie Chaplin *Luci della città*, che nel 1931 gira tutta la penisola e resta in cartellone ben otto mesi, e proseguendo negli anni successivi con *Tredes corn*, *Le nuove lucciole*, *Lo so che non è così*, *La dolce vita*. Gli interpreti della Za-Bum, sperimentandosi in uno spettacolo a più livelli, danno prova della loro grande versatilità, soprattutto nel canto. Alcune canzoni, con i testi di Luciano Ramo e le musiche di Vittorio Mascheroni, diventano veri e propri tormentoni come *Stramilano* del 1929, interpretata da Milly in *Varietà Za Bum*, e *Lodovico*, scritta per *Le lucciole della città* e portata al successo da De Sica. Parallelamente alla scena i brani musicali e i testi teatrali della Za-Bum godono di una diffusione autonoma: le canzonette suscitano grande apprezzamento a livello radiofonico e discografico mentre molti dei testi sono pubblicati sulla rivista specializzata «Il dramma».

## Teatro maggiore e teatro minore

*Mirella Schino*

Negli anni del fascismo sembra accentuarsi un fenomeno, già in atto da prima, di stratificazione e moltiplicazione di forme e generi: ancor più del solito bisognerebbe sempre parlare di teatri, al plurale. C'è la prosa, che in realtà comprende più nuclei, quello legato alla tradizione, quelli, di diverso tipo, più sperimentali, e anche alcuni sottogeneri disimpegnati, come il teatro dei polizieschi, o la compagnia Za Bum, o compagnie di leggerezza episodicamente raffinata, tipo quelle di Dina Galli e di Gandusio. A fianco, enorme e sempre in crescita c'è il variegato mondo dei dilettanti, irregimentati nell'Ond (Opera Nazionale Dopolavoro); legati al cattolicesimo; indipendenti. C'è una quantità di diversi teatri dialettali; ci sono molte forme di danza non accademica; e poi tutto il mondo di Varietà, *tabarins*, Rivista. C'è l'Operetta. Il teatro d'Opera ha un posto a sé, in parte condiviso con la danza accademica. Ognuna di queste forme di spettacolo andrebbe studiata a sé, ha la sua storia, la sua fisionomia, i suoi problemi, i suoi rapporti con il regime, spesso anche i suoi luoghi.

D'altra parte, ragionare per insiemi ci permette di snidare tensioni sottocutanee e forme di pensiero del regime, o della critica. Da questo punto di vista il quadro cambia. Ci sono zone che rimangono a sé, come il teatro amatoriale, il teatro d'Opera, la danza accademica, e in parte quella antiaccademica.<sup>1</sup> Tutto il resto si divide in due emisferi che hanno tra loro pochissimi rapporti pratici, ma una sotterranea relazione conflittuale, che troviamo talvolta stimolata da giornalisti, e nel complesso accentuata in modo tanto forte quanto contraddittorio dal fascismo.

Da una parte c'è l'emisfero della prosa, soprattutto quella tradizionale, che presenta ai margini iniziative sperimentali o più leggere. Nelle riviste, nelle discussioni, nella mentalità diffusa, questo è il teatro centrale, il teatro "maggiore", *il* teatro. Dall'altra c'è il resto, un insieme più composito, come vedremo, che costituisce l'insieme del teatro "minore": dialettali e *tabarins*, Varietà, marionette, Rivista. Più avanti ne tratterò la storia e la specificità italiana. Dal punto di vista dell'amore del pubblico, dell'affluenza degli spettatori, degli incassi, dell'inventività e della qualità degli artisti, il teatro "minore" non è affatto secondario, anzi. Tuttavia, è sempre considerato diverso. Più gustoso, ma un po' inferiore.

Durante il Ventennio il teatro maggiore è progressivamente minacciato dal teatro minore. Anche dai dilettanti, in enorme crescita, ma con il teatro minore, con cui condivide lo spazio del professionismo, è peggio. Invece di essere paralleli o anche complementari, sono messi in competizione, sulla base di caratteristiche e problemi che

racconterò per punti, il modo che mi è sembrato più straniante, e quindi più adatto ad evidenziare anche contraddizioni, luoghi comuni e illogicità. Anche la peculiarità del binomio teatro minore-teatro maggiore rispetto al fascismo, che sta nell'atteggiamento contraddittorio del regime, e al tempo stesso nella speculare crescita-decadenza dei due mondi durante il Ventennio, emergerà un po' per volta da questi ventisette punti.

1) Il teatro minore è centrale per il pubblico. Il teatro maggiore è centrale nelle riviste specializzate e nelle discussioni sulla sorte delle scene italiane.

2) Le definizioni "maggiore" e "minore" vanno sempre intese come se fossero tra virgolette. Sono utili perché riflettono in modo immediato il modo di pensare del periodo, condiviso da gran parte degli artisti stessi e dei critici, ma non vanno prese alla lettera: come ho detto il teatro "minore" è in realtà di gran lunga il più fiorente. Varietà, Rivista, teatro dialettale conoscono una crescita tumultuosa, nel corso del Ventennio, non solo per quantità, ma anche per una moltiplicazione di artisti eccezionali. Il teatro "maggiore", cioè la prosa più tradizionale, vive invece una crescente anemia, spesso rilevata. I motivi, come vedremo, sono molteplici.

3) Il teatro di prosa, il teatro maggiore, è antico. Ha origini nobili, che affondano nel tempo dei greci e dei rituali. È colto, ha in sé una parte letteraria che sembra imprescindibile, il testo, e proprio su questo si basa la sua centralità, che viene data per scontata. Gli attori della prosa hanno grande spazio di manovra, possono passare dalla commedia alla tragedia a dramma. Gli artisti italiani sono molto considerati – almeno in apparenza: durante il fascismo, cioè, si parla spesso della antica e nobile arte d'attore italiana. Quando si parla del presente, i giudizi sono invece molto più critici. Essendo antico, con un nucleo letterario sopravvalutato, è oggetto della maggiore attenzione e della critica degli spettatori specializzati, e del regime.

4) Il teatro minore è nuovo. Comprende forme spettacolari differenti, di cui molte hanno una storia italiana ancora breve. In primo luogo, ci sono il Varietà e la Rivista, e gli spettacoli ad essi apparentati, forme spettacolari spesso legate al riso e allo spasso, spesso anche alla musica, ma non solo. Sono per lo più spettacoli misti, fatti di numeri brevi, con una buona percentuale di canzoni e rapide scene comiche, che possono comprendere anche acrobati, contorsionisti, mimo o altre attrazioni. Queste forme miste sono in genere legate al luogo dove vengono presentati: luoghi di ristorazione con palcoscenico, oppure teatri specializzati, in genere chiamati alla francese, *tabarins*.<sup>2</sup> Il Varietà è arrivato, o così si dice, soprattutto dalla Francia, in Italia attecchisce nel passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Si sviluppa però rapidamente, con un momento di crisi nei mesi più difficili della Prima guerra mondiale. È una crisi in gran parte forzata: dopo la disfatta italiana a Caporetto gli spettacoli spiccatamente d'evazione vengono vietati in quanto incongrui. È una pausa breve, in poco tempo riprendono velocemente quota.

È un tipo di spettacolo che presuppone un intervento di uomini d'affari ancora più ampio di quello che si sta rendendo necessario per la prosa.<sup>3</sup> Ha un pubblico suo. Andare "a teatro" o andare "al varietà" non sono pratiche alternative ma complementari, gli spettatori coincidono solo in parte. L'uso che si fa di queste forme spettacolari non è lo stesso, e neppure l'abito con cui ci si va.<sup>4</sup> Negli anni Trenta, quel che resta di questo tipo di spettacolo misto, che aveva compreso numeri d'ogni tipo, dalle canzoni agli illusionisti, dai contorsionisti ai maghi e alle ballerine, diventa avanspettacolo e Rivista

di varietà,<sup>5</sup> un tipo di spettacolo economicamente più solido, che ha un format più stabile, più ordinato e più sfarzoso: grandi comici, belle ragazze, canzoni, musica, ballo, e un esile filo conduttore a unire il tutto. Anche questo è un fenomeno imponente. Col suo trionfo si accentua e si stabilizza un cambiamento nel pubblico: a differenza del teatro degli anni Venti, non è più considerato trasgressivo andarci, da parte delle donne (Cavallo – Iaccio 2003: 12), è sempre più aperto a signore e famiglie. Come il cinema, sorpassa il teatro per quel che riguarda gli incassi: del resto, è fruito da un pubblico “di massa” che in gran parte non avrebbe messo piede nel teatro di prosa, e non solo per motivi economici. Tutto il complesso del teatro minore fiorisce nel Ventennio, forse per i tempi difficili, che fanno desiderare un po’ di sorriso, forse per l’esplosione di alcuni fenomeni, come Petrolini, forse ancora per altri motivi.

L’Operetta è un po’ intermedia, fa parte del teatro minore, ma non coincide del tutto con esso.

5) Varietà, *tabarins*, Rivista non sono le sole componenti del teatro “minore”, ne fa parte, sorprendentemente, anche il teatro dialettale che, non essendo in lingua, condivide la marginalità dei teatri d’evasione. Le abitudini si adeguano allo sguardo degli spettatori, e del resto un teatro vivo può avere molte competenze: ci sono passaggi interni, ed è difficile definire il primo Viviani come “Varietà” o come “dialettale”. Una grande attrice dialettale figlia d’arte, come Titina De Filippo può, per un certo periodo della sua vita, cantare in un *café chantant*, mentre è molto raro trovare simili passaggi da forme di teatro minore alla prosa. Anche il dialettale, durante il Ventennio, presenta una moltiplicazione straordinaria di punte di eccezione, basta ricordare i nomi di Raffaele Viviani, di Musco, o di Gilberto Govi. Non sono solo attori straordinari, sono sperimentatori di forme, stili, spettacoli, testi innovatori. Alcuni di loro sono talmente bravi, diventano tanto famosi che entrano nei circuiti della prosa, come Giovanni Grasso o i fratelli De Filippo. Ma ugualmente non fanno parte del teatro “maggiore”. Craig non se ne capacitava, e nel suo diario riflette tristemente, nel 1935, su come Mussolini sembri incapace di agire in base alla evidente differenza di qualità – «it is absurd to suppose that he prefers the Ruggieris, the Marta Abbas, and all those actors who speak in Italian and not in dialect». Mussolini sta organizzando un teatro nelle mani dei burocrati e non degli artisti. Certo, Musco, Petrolini, i De Filippo non fanno un teatro rispettabile o patriottico, il loro è però un teatro «delightful» (in Sofia G. 2022: 213-214). Il problema, per Mussolini, per il fascismo, sta nella volontà di costituire un teatro nazionale, quindi, nell’ottica fascista, necessariamente in lingua. È un problema che si accentua con gli anni Trenta.

6) Tra teatro maggiore e teatro minore c’è un gap profondo, scambi, relazioni, passaggi sono tutto sommato rari. C’è invece qualche situazione intermedia, qualche esempio di prosa molto leggera, come il fenomeno Dina Galli, longevo e importante. E ci sono casi che riprendono consapevolmente caratteristiche del teatro minore, per attirare il pubblico, come la compagnia Za-Bum, forse il miglior esempio di contaminazione tra genere maggiore e genere minore.

7) Un’altra situazione intermedia, che in Italia però attecchisce poco, è quel tipo di music-hall colto, ironico e intellettuale, un po’ meno profumato di sesso, tanto importante, per esempio, a Parigi o in Germania. La divisione maggiore/minore all’estero non riguarda i generi, ma altro: per esempio, in qualche paese, il rapporto tra centro e periferia. In Italia c’è un *tabarin* molto intellettuale, una eccezione importante alla

norma, ed è il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia nei suoi primi anni, ma viene classificato piuttosto come teatro di sperimentazione, anche per volontà del suo creatore. La farsa cerebrale, minore, ma raffinata, colta, ma folle ha invece forse un solo esponente: Achille Campanile.

8) Proprio per la sua antichità, aspetto culturale e importanza, il teatro maggiore odora un po' di vecchio.

9) Se tra teatro maggiore e teatro minore non ci sono passaggi o punti di contatto, ci sono però paragoni, che spuntano di tanto in tanto nei frequenti discorsi generali sulla crisi teatrale del periodo, e sono tutti imprevedibilmente sfavorevoli alla prosa. Parlano in questo senso due personalità opposte come Silvio d'Amico e Anton Giulio Bragaglia. Ma particolarmente illuminante è un articolo di Corrado Sofia per «Critica fascista»: «Siamo arrivati all'ultimo gradino della sopportazione; siamo senza più attori perché divenuti bravi, nel senso di decadenti e artificiosi, le parole muoiono nella loro bocca mentre essi le pronunciano. La loro misurata e mondana recitazione è talmente fine a se stessa che più che agli attori essi appartengono ormai al genere dei dicitori». La principale causa della crisi teatrale, sostiene l'autore, sta nel difetto di fantasia, di passione e di genio che gli attori dimostrano. «Sono i burocrati delle scene, mentre se nelle loro voci non si avverte il fiato di un animo carico di fantasia al punto da rendere vivi sentimenti ancora chiusi, non si sentirà più il bisogno di andare a teatro, ma basterà ficcarsi in un cinematografo o leggersi per proprio conto un romanzo. Vedete, al contrario, se il pubblico accorre alle recite di Petrolini o dei De Filippo! Questi sono ancora gli unici grandi attori che ci rimangono» (Sofia C. 1935). Sono questi attori la via per trovare una soluzione al problema del teatro italiano.

10) Come si è potuti arrivare a questo tipo di contrapposizione? Teatro minore e teatro maggiore avevano convissuto senza problemi. Le cose cambiano con il Ventennio, quando il teatro maggiore viene sempre più incastrato in un ruolo di fatto culturale, e non di piacere. Già deve combattere con molti problemi, e è poi minato da due opposti e contraddittori comportamenti del fascismo (inteso come governo, gerarchi, modi di pensare), che possono essere sintetizzati così: una serie di interventi che negli anni Trenta diventano sempre più frequenti e invasivi, ma rimangono parziali; e, al tempo stesso, apprezzamento e partecipazione quasi entusiasti, da spettatori, agli spettacoli leggeri. (vedi punto 15). Entrambi minano la sicurezza degli attori di prosa.

11) Varietà, music-hall, Rivista in quanto fenomeni nuovi (o relativamente nuovi), hanno un'aura di modernità. I suoi artisti sono in gran parte di prima generazione, privi della coda onorifica e pesante del teatro di prosa, privi di lunga tradizione: a chi gli diceva che discendeva dalla Commedia dell'Arte, Petrolini, come è stato spesso ricordato, diceva di scendere dalle scale di casa sua. Gli artisti di varietà, anche i più grandi, vengono raramente da famiglie d'arte. Il teatro minore, in particolare il Varietà, è giovane, piace ai giovani. E il fascismo ha sempre avuto una grande attenzione per la giovinezza. Piace alle correnti culturali più innovative e pronte a scandalizzare, a rompere barriere, come il futurismo. Tutto questo non vale per il teatro dialettale. Ma anche il dialettale non è gravato dal peso di una lunghissima tradizione letteraria da rispettare. «Nuovo» nel Novecento e negli anni del fascismo è – da certi punti di vista – un titolo di merito. Anche essere «classico» (come sta diventando il teatro di prosa) lo è. Ma in modo diverso. La situazione è contraddittoria.

12) Il teatro di prosa odora di vecchio non solo per le sue origini remote, ma anche per il suo assetto, di cui è ancora perno l'antica cultura degli attori, viva e dominante ancora dopo la Prima guerra mondiale. I suoi attori, anche quando non sono figli d'arte, sono sempre molto legati alle loro tradizioni, alla loro separatezza, da cui traggono linfa fondamentale per la creazione artistica. Sono fieri del loro antico passato, e sembrano percepirsi come un mondo ben distinto. Dopo il 1935, l'istituzione da parte dell'Ispettorato del teatro, e gli interventi più diretti del governo fascista si spegneranno definitivamente i resti dell'antica cultura degli attori e qualsiasi traccia di vitalità. Al tempo stesso il fascismo stenta a costruire un assetto nuovo, in parte per le radici ancora tenaci del precedente, in parte perché comporterebbe un grosso investimento sia di pensiero che economico. Vengono richiesti progetti di cambiamento globale ad intellettuali e uomini d'affari, ma poi non vengono attuati.

13) Sia durante il regime, che negli studi successivi, il grande problema del teatro di prosa di questi anni viene identificato nel cinema: ha il posto di svago principale per le classi meno privilegiate, anche nel senso di luoghi in cui riunirsi e ritrovarsi, ma non è uno spettacolo *solo* popolare; è una forma di intrattenimento più economica (per gli spettatori), ma è anche grande industria, che implica un importante giro di affari; inoltre Mussolini, anche se ama tanto il teatro, ha parlato pubblicamente dell'arte del cinema come della forma spettacolare veramente importante. Il suo slogan sul "teatro di massa",<sup>6</sup> che ha avuto forse poche conseguenze pratiche, ma è stato un punto di riferimento imprescindibile, indica implicitamente il cinema come un modello per il teatro. Infine: il cinema è congeniale al fascismo in quanto spettacolo "moderno", lo spettacolo del Novecento. Il teatro, al confronto, impallidisce e ulteriormente invecchia. Nelle riviste specializzate, il cinema comincia a incunarsi a fianco del teatro, e spesso, alla fine, ha la parte principale. La gente di teatro tende a vederlo come un pericolo, più spesso come un'alternativa nei momenti difficili, come un gigante spesso poco amato che vomita soldi. Il "problema cinema" ha però limiti precisi: il pubblico che attira coincide solo in piccola parte con quello teatrale, il resto è pubblico nuovo, classi sociali che tradizionalmente non frequentavano i teatri. È diverso l'*uso* che si fa di queste due forme di spettacolo, il posto che hanno nella quotidianità degli spettatori. Il cinema ha i suoi centri, i suoi tecnici, le sue tecniche, diversi, distinti, separati da quelli, ben più poveri, del teatro. Può però aver influenzato i gusti del pubblico teatrale, abituandolo a forme di recitazione più "semplici", cosa che, da sola, produce semplicemente un teatro più piatto. Probabilmente il cinema ha aiutato anche a far sedimentare più velocemente in Italia l'idea di "regia", che nel cinema è stata sostenuta per esempio da Blasetti, grande sostenitore del suo primato (cfr. Brunetta 2002).

14) Il teatro maggiore conosce una perdita progressiva di pubblico per tutto il corso del Ventennio. Quando cominciano gli interventi del regime sul teatro maggiore, i giornali magnificano una inversione di tendenza che segue l'azione governativa. Ma sono esultanze evidentemente solo ufficiali, le considerazioni sulla crisi e sull'incapacità di attrarre della prosa riprendono immediatamente. In queste occasioni, la critica, fascista e non del tutto fascista, incolpa spesso il pubblico per la sua preferenza verso un teatro di svago. Il governo, da parte sua, fa molti sforzi per l'allargamento del pubblico, attraverso slogan (Mussolini proclama la necessità di un teatro "di massa"; vengono istituiti il Sabato teatrale, cioè spettacoli a prezzi scontatissimi per classi meno abbienti, e i Carri di Tespi, cioè forme di decentramento). Qualche risultato, dal punto di vista

degli spettatori, lo hanno i grandi eventi all'aperto, ma il teatro rimane comunque non solo una questione elitaria, ma un fatto di cultura, non una necessità (di svago, spirituale, esistenziale, politica).

15) I teatri minori sono molto apprezzati dal pubblico, e come ho detto sono frequentati da alte sfere politiche. All'indomani della marcia su Roma, come ha messo in luce qualche anno fa Alfredo Barbina (1993: 219), capo del governo, ministri e vice-ministri non si erano peritati di frequentare le sale teatrali romane. Senza preferenze: opera, *café chantant*, spettacoli seri di prosa, spettacoli leggeri di prosa, peretta, sono tutti ugualmente frequentati. Il culmine di questo euforico periodo teatrale immediatamente successivo alla conquista di un paese è la partecipazione di alte sfere fasciste a uno spettacolo di Dina Galli (pare che Mussolini avesse esclamato che tra un atto e l'altro si sarebbe potuto tenere un consiglio di ministri). Fino a quel momento, aggiunge Barbina, c'erano state senz'altro segnalazioni di uomini politici a teatro, ma erano stati casi isolati, e avevano quasi destato, se non proprio scandalo, perplessità. Questa implicita equiparazione tra spettacolo leggero e spettacolo serio è tipica soprattutto dei primi anni del regime.

16) Conosciamo la retorica del Ventennio, sono stati sempre più indagati i suoi aspetti più seri e propositivi, ma non abbiamo ancora finito di fare i conti con il vento di leggerezza che lo attraversa tutto. La vita irreggimentata da una dittatura che pratica un ordine totalitario e onnicomprensivo è paradossalmente facile, forse a molte cose non si vuole – e non si può – pensare, e c'è nell'aria un gran desiderio di levità e di “modernità”, di una modernità però garbata, leggera, elegante, non trasgressiva, danzante, un po' facile. In Italia la grande danza moderna europea rimane periferica, non attecchisce centralmente con il suo impatto innovativo, ma erano invece anni in cui tutti volevano ballare, si parlava di danzomania. L'Italia del Ventennio non era solo il paese della ginnastica, era anche il paese del ballo. Forse perché si sapeva che Mussolini amava il valzer e lo danzava tanto bene (cfr. Tonelli 2002), anche se non lo si poteva fotografare all'opera perché non erano ritenute pose che irradiassero una virilità senza equivoci. Nel 1930, «Il Telegrafo» di Livorno proclama «È l'ora della danza. Si balla su tutta la linea, disperatamente, appassionatamente [...]. I circoli e i *clubs* riprendono la loro attività insieme alle cosiddette *Accademie della danza* [...]. Si balla a tutte le ore e ovunque siano due metri quadrati di spazio, durante la colazione e il desinare, tra l'arrosto e la frutta, sorseggiando un gelato o dopo aver tracannato una coppa di *champagne*, con amore, con trasporto, con passione, con frenesia...» (Casini 1933). E non c'è solo il gusto di ballare ovunque. Sono anni di musica orecchiabile, come racconta Cavallo parlando dello sviluppo della musica leggera, di musica domestica.<sup>7</sup> Certo, poi «Critica fascista», riportando l'articolo de «Il Telegrafo», commenta: «con la danzomania non si fa un popolo grande», facendosi interprete e portavoce del volto “serio” del fascismo.

Può darsi che tutto questo desiderio di leggerezza sia stata una reazione inconscia, necessaria, e poco pericolosa, al peso retorico del regime: il riso, forse, aiuta a resistere, e forse l'umorismo è stato davvero uno dei pochi movimenti culturali non del tutto arresi al fascismo, anche inconsapevolmente.<sup>8</sup> Ma era anche, rispetto al regime, complementare e consonante. Si è tanto detto che il fascismo non ha una sola espressione né una sola strategia, e questo è sicuramente uno dei suoi volti: moderno, pulito, bianco, superficiale, contento, incline allo svago.

17) Il teatro maggiore presenta ancora una passerella di interpreti di alto livello: Ruggero Ruggeri, le sorelle Gramatica, Tatiana Pavlova, Dina Galli, Memo Benassi, Kiki Palmer, tanti altri. Però il teatro minore degli anni del regime è una esplosione pirotecnica di artisti eccezionali: dal grande Leopoldo Fregoli a Petrolini, a Gustavo De Marco, Totò, Odoardo Spadaro, Elvira Donnarumma, Isa Bluette, Wanda Osiris, Pasquariello, Maria Campi, Fregoli, Nicola Maldacea, Aldo Fabrizi, Anna Magnani, Macario e tanti altri, a partire dall'inizio del secolo, per arrivare alla generazione anni Trenta – Carlo Dapporto, Rascel, Nino Taranto, le prime prove di Alberto Sordi. Ci sono delle eccezioni, come sempre, anzi, parecchie, ma soprattutto nel teatro dialettale: i De Filippo, i Maggio, in un certo senso anche Viviani, figlio di un piccolo imprenditore teatrale. Angelo Musco e Giovanni Grasso vengono dall'Opera dei Pupi.

18) Il teatro minore è un fenomeno imprevedibile anche perché non solo è straordinariamente ampio e variegato, ma in esso viene incluso qualsiasi spettacolo anomalo. Nel volume di Ramo (1956) anche i Balletti Russi entrano a far parte del varietà. Nella sala Umberto (cfr. Orecchia 2012), luogo deputato essenzialmente al teatro minore, si fa anche jazz. Con il fascismo, invece, la prosa diventa sempre più un fenomeno volutamente univoco, fatto di arte e cultura, in primo luogo letteraria. Le novità europee (la cosiddetta regia) vengono considerate trasformazioni visive, e sono comunque generalmente indicate come subordinate alla preminenza del testo. Ci sono diverse persone che non la pensano così, anche molto influenti. Ma è il modo di giudicare diffuso.

19) Il teatro di prosa italiano, il teatro del Grande Attore aveva molto danzato (metaforicamente): aveva usato forme di movimento non quotidiano e non naturale, mimetizzate, ma percepibili. In tanti hanno scritto e parlato della “danza” di Eleonora Duse, e non per riferirsi alle scarse testimonianze della sua tarantella in scena di *Casa di bambola*. In un lavoro recente, una scrittrice attenta come Antonia Byatt (2017: 97) accenna al fatto che la Duse, come Isadora Duncan, aveva danzato, e intende *letteralmente* danzato, indossando le belle tuniche di Fortuny. Forse la scrittrice si riferisce a un episodio preciso, più probabilmente ha preso alla lettera una delle molte considerazioni sulla danza occulta della Duse. Ora, però, a fascismo avanzato, gli attori del teatro maggiore non sembrano danzare più. E non può stupire, visto che ora il pregio principale riconosciuto alla prosa è ormai la cultura.

20) Nel teatro minore si sviluppa e trionfa un modo di muoversi palesemente non quotidiano. In questa zona particolare dello spettacolo, anzi, è accettabile, e può, perfino deve (per far ridere), essere palese. Basta pensare a Petrolini, a Viviani, a Totò, a Govi. Abbiamo visto come nel teatro di prosa aumenti sempre più l'eterno rispetto per il testo, come il cinema sembri influire sulla recitazione, e come gli spettacoli diventino mediamente più conformi, a meno che non si convertano in sottogeneri leggeri. I teatri “minori” possono essere inventivi, possono mescolare una drammaticità un po' melodrammatica al comico, oppure canzoni alla prosa, possono usare acrobaticità, grandi effetti, montaggi che tolgono il fiato.

21) Il teatro minore è uno spettacolo scatenato. Ha in sé la forza del riso, della musica, della danza, dell'assurdo, ha tutta la violenza d'impatto che può avere il corpo dell'attore. È anche uno spettacolo che (nel caso del Varietà o della Rivista, non certo del dialettale) si sviluppa lungo il filo di temi pretestuosi – esili legami che tengono insieme canzoni e battute. Si nutre, spesso, di superficialità. Però è prorompente. Il teatro dialettale, da parte sua, ha una capacità di inventiva che ormai la prosa ha perso,

e ha anche l'inconscia lungimiranza di allungare le sue radici nelle proprie zone più basse, attingendovi vitalità e espressività nuovi.

22) Al teatro maggiore viene chiesto più ordine dal punto di vista della gestualità. Ormai è considerato arte e cultura cosa che rende gli attori italiani sempre più timidi, timorosi di quegli eccessi che vengono stigmatizzati. In generale il teatro di prosa persegue, su indicazioni dall'alto, la sobrietà e la misura. Nel teatro minore gli eccessi non scandalizzano: divertono. Fanno parte del gioco. Nel teatro maggiore sono diventati culturalmente impossibili, e gli attori se ne depurano, se ne disfano un po' per volta, proprio come la scandalosa indipendenza degli artisti di prosa viene progressivamente smantellata trionfalmente dal fascismo. Il risultato sono spaesamento e insicurezza, e sono agenti di grande forza, non vanno sottovalutati.

La normalizzazione della prosa è voluta e consapevolmente perseguita dal regime, indicata come necessaria dai critici, accettata perfino dagli attori e dai capocomici. Tutti parlano della necessità di cambiare antiche abitudini che appartengono alla cultura degli attori, sono spesso poco comprensibili per gli spettatori, e quindi sono "cattive".

23) «Da dove viene il fascino che accompagna le vecchie fotografie del teatro "minore"?», si chiede Goffredo Fofi. «Lo stesso non accade col "teatro maggiore" e, in cinema, non accade certo per tutti i tipi di film, e certo non sempre per quelli "d'arte". È forse il kitsch di cui tutto questo si riveste per il solo fatto di essere passato, specchio deformato di un'epoca?» (Fofi 1980: 9). La sua risposta (queste fotografie ci rivelano i gusti di un'epoca più di un libro di storia) è forse meno stimolante della domanda. Il teatro minore è ampiamente provvisto della capacità di agire, contaminare, ossessionare anche al di là del momento della sua manifestazione: è provvisto di veleno. Il teatro maggiore, invece, va senz'altro perdendo veleno. Le sue immagini – le fotografie – sono sempre più simili a fotogrammi di un film, ma con pose e protagonisti più artefatti.

24) Le donne, e soprattutto le donne-capo, sono state un'anomalia del teatro maggiore, per quantità, qualità, riconoscimento, sia rispetto alla società extra-teatrale che rispetto alle altre arti. Benché fossero tutte grandissime attrici (altrimenti non avrebbero potuto essere anche capocomiche) rimasero comunque un'anomalia mai riconosciuta. Come se fosse invisibile o come se tutti facessero finta che non ci fosse: esemplari, da questo punto di vista, le lettere di Pirandello a Marta Abba, in cui lo scrittore, nella sua smania protettiva, si turba e stupisce continuamente del fatto che la Abba gestisce la sua compagnia. La vorrebbe bella, artista, ben vestita, protetta. Questo atteggiamento mette certamente in luce un aspetto di Pirandello, o modalità del suo attaccamento all'attrice, ma è anche un esempio di mentalità diffusa, condivisa anche da persone molto addentro ai fatti teatrali, che non potevano non aver chiara la posizione direttiva che possono avere le attrici. La Abba, invece, da parte sua, pur appoggiandosi al padre, ai régisseurs, allo stesso Pirandello, non sembra aver problemi a comandare e decidere di testa sua. Tutt'altra storia sembra quella delle artiste di teatro minore. Possono far scandalo, molto più delle donne della prosa. *Sono* scandalose. Ma è uno scandalo accettato, fa parte del gioco, proprio come lo sono le infedeltà dei padri di famiglia in una società moralista, incentrata sulla famiglia, e cattolica. Le artiste del teatro minore, un po' come quelle del cinema, sono l'altra faccia, accettata, del modello femminile moglie-e-madre del fascismo, un modello – quale che fosse poi la realtà, anche molto differente, di alcune donne di quegli anni – che non indossa abitualmente

pantaloni come non ha la magrezza sospetta di quella che viene spesso chiamata la “donna-crisi”, non hanno cariche culturali, in generale non dirigono.

Inoltre le donne del teatro minore (inteso ora come Varietà e dintorni) hanno soprattutto due specializzazioni: la bellezza e il canto. Qualche volta un po' di danza. Non intervengono scandalosamente su testi “d'autore”. Anche quando dirigono il loro teatro, lo fanno in modo meno visibile, spesso senza responsabilità economiche, vista la presenza ancora maggiore degli uomini d'affari. E, soprattutto, non mettono bocca in quel regno dell'intelletto da cui la mentalità diffusa durante il fascismo e molta azione governativa tendono a escludere la componente femminile. Una delle artiste più grandi e famose, Anna Fougez, descrive molto bene l'essenza del Varietà, in cui il dramma è sintetizzato in una canzone, che “palpita e incalza con rapidità”, è una tragedia rinchiusa “nel breve respiro di una o due strofe”, che sono l'equivalente delle scene-madre, apici del teatro di prosa.<sup>9</sup> Anna Fougez è intelligente: il varietà è stato consacrato da Marinetti come sintesi. Ma, appunto, è un tipo di spettacolo che non ha la responsabilità, il sacro peso intellettuale del testo. Né la necessità di trovarne un equivalente in un'azione complessa.

Del resto, le grandi stelle femminili del teatro minore sono forse un po' inferiori per numero e spesso anche per qualità agli uomini: il loro successo è legato a bellezza e giovinezza. Durano poco, hanno meno tempo per maturare (cfr. Legge 2017: 182). Diversa è la situazione del teatro dialettale. Anche qui però, le grandi donne-capo, e forse perfino le artiste più di riferimento, sono percentualmente in numero inferiore agli uomini.

25) Parlando di Raffaele Viviani, Ferdinando Taviani (1995: 106-123) afferma che inventò «un teatro che trasporta a Napoli – o estrae da Napoli – l'equivalente di tutte le più importanti scoperte teatrali di inizio secolo».<sup>10</sup> Naturalmente Taviani non voleva con questo dire che Viviani avesse perseguito un programma di internazionalizzazione del teatro dialettale napoletano: nelle sue bellissime pagine su questo grande artista, vuol soprattutto affermare che per un simile fenomeno è difficile, e forse impossibile, dire in quale filone debba essere inserito. Il solo teatro dialettale sembra andar stretto a chi, come Viviani, ha *reinventato* il teatro dalle base, passando da un solo protagonista al deuteragonista, e poi anche ad altri, inventando anche la musica, le scene, le danze. Ma intorno ai loro casi esisteva comunque un invisibile recinto che impediva sia un passaggio delle loro invenzioni ad altri, che una considerazione maggiore per la grandezza del teatro minore. Perfino Petrolini, tanto amato dagli spettatori e da Galeazzo Ciano, rimase in gran parte chiuso all'interno di questo recinto: d'Amico, per esempio, lo definisce “enorme”, lo adora, ma segna una netta linea di demarcazione tra lui e il teatro vero, quello serio. Per Ciano, come per tanti altri spettatori, anche appartenenti alle alte sfere del regime, valeva senz'altro più lui di tutto il teatro di prosa. Ma, appunto, non era la stessa cosa. In parte può dirsi lo stesso per i celeberrimi De Filippo. A differenza di quel che è accaduto e sta ancora accadendo in Europa, tutta l'inventiva del “teatro minore” non può avere influenza né sul modo di pensare il teatro maggiore né sulle sue pratiche.

26) Il teatro maggiore aveva una tradizione – con il fascismo sempre più difficile da gestire – di autonomia. Era stato combattivo. Ci volle parecchio, un intero decennio, tutti gli anni Venti, a minare questa volontà, non erano state sufficienti tutte le difficoltà del primo dopoguerra. Perché il fascismo riuscisse a distruggere definitivamente la

cultura degli attori, furono necessari la Corporazione e soprattutto l'Ispettorato del teatro, poi Direzione generale. Il teatro minore, specie quello degli anni Trenta, è invece uno spettacolo tanto provocatorio quanto malleabile. Ha spesso alti costi e si adegua perciò molto più facilmente alla gestione dall'alto degli uomini d'affari, con poche eccezioni, in particolare tra i dialettali. Viviani, che cerca di uscire dal proprio circuito, si trova a dover combattere, anche lui, contro il Trust.<sup>11</sup> Forse anche per questo il teatro minore, in particolare quello degli anni Trenta, cioè la Rivista, è più congeniale ai tempi del fascismo di quanto non lo sia la prosa. Negli anni Cinquanta, sfogo naturale della Rivista sarà la televisione.

27) In conclusione: riso, stranezza, invenzione, originalità, fisicità complessa fioriscono con prepotenza e vigore nella zona chiusa del teatro "minore": possono farlo, perché la stranezza, lì, è accettata, è fonte di riso, quindi legittima. Oppure, nel teatro dialettale, è giustificata in quanto "popolare". Ma al tempo stesso non possono fuoriuscire dal loro cerchio magico, e spesso vi si adeguano. Il teatro maggiore, da parte sua, può abiurare la sua natura e farsi quanto più possibile leggero, o semplicemente spensierato. Ma non è capace di rubare la forza del teatro minore e di trasformarla, come, all'estero hanno fatto, e stanno facendo o teorizzando, tanti grandi maestri innovativi, da Craig a Mejerchol'd. Non è abbastanza spregiudicato, e in più negli anni Trenta, soprattutto dopo il '35, sarà sempre più oggetto all'attenzione del fascismo e della intromissione dei burocrati, attraverso l'Ispettorato, ma senza i necessari investimenti economici. Il teatro minore è invece spregiudicato e anche amato, ma, forse anche per la tendenza all'ordine, ogni cosa al suo posto, del fascismo, non cambia in nessun caso la sua minorità. Si rompe per di più un altro canale fondamentale: il teatro di prosa, il teatro "degli attori" aveva sempre avuto la forza e la spregiudicatezza di attingere effetti e possibilità dal proprio livello più basso, dove la recitazione è più rozza, ma spesso più a forti tinte. Certo, poi questi effetti venivano mimetizzati, resi irriconoscibili, raffinati: ma era un canale fondamentale. Ora che il Novecento europeo – ma anche il fascismo – hanno proclamato il teatro un'arte, e la prosa un fatto culturale, questo canale anomalo ma essenziale si interrompe. La distanza tra il teatro cosiddetto minore e il teatro cosiddetto maggiore è irrecuperabile, non riescono a parlarsi, ad attingere l'uno dall'altro.

Il teatro di prosa sbiadisce.

Il teatro minore si chiude – o meglio: è chiuso – in un ghetto.

Forse si è persa un'occasione.

## *Note*

<sup>1</sup> Rimando per brevità al saggio di Taddeo 2025 e alla bibliografia in esso inclusa.

<sup>2</sup> Cfr. per un quadro complessivo il volume di Orecchia 2012.

<sup>3</sup> Interessante a questo proposito quel che dice Fano 2004: 190; cfr. anche Fano 1999.

<sup>4</sup> Luciano Ramo (1956: 156) per esempio nota come solo in Inghilterra la gente vada al music-hall in abito da sera, proprio come se andasse a teatro.

<sup>5</sup> Pietro Cavallo (2014: 125) parla di teatro commerciale e leggero, in particolare delle Riviste di varietà come «uno dei tanti momenti della propaganda del regime». Al tempo stesso, sottolinea giustamente come sia un tipo di teatro che può particolarmente raccontare «il modo in cui donne e uomini di quegli anni percepirono, interpretarono, immaginarono gli avvenimenti», soprattutto a partire da metà degli anni Trenta.

<sup>6</sup> Il 28 aprile 1933, Mussolini, in un discorso tenuto al Teatro Argentina di Roma per il 50° anniversario della SIAE, parlò della necessità di un teatro che potesse contenere ventimila persone. Lanciò due indicazioni («Il teatro deve essere destinato al popolo come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che l'opera richiede» e «Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere ventimila persone») la cui influenza è difficile da valutare. Tornano con grande e prevedibile frequenza nei discorsi sul teatro di questo periodo, perfino in quelli (scettici per quel che si poteva essere) di Silvio d'Amico. Entrambi gli slogan vengono inoltre riportati nel volantino-programma per lo spettacolo considerato in genere il più compiuto tentativo di teatro di massa, *18 BL* (cfr. *La piazza del popolo*, a cura di Alessandro Tinteri e Nicolò Pasero, Roma, Meltemi, 1998, p. 8). Nella formulazione di un simile slogan sembrano aver pesato tanto il modello Cinema, quanto quello delle grandi manifestazioni sportive.

<sup>7</sup> Si sono occupati, per esempio, della grande importanza della canzone leggera Cavallo – Iaccio 2003. Cfr. anche Legge 2017.

<sup>8</sup> Lo dice Del Buono 1989: XV ss.

<sup>9</sup> Cfr. *Follie del varietà* 1980: 76. Su Anna Fougez cfr. Legge 2022.

<sup>10</sup> Più in generale su Viviani cfr. Venturini 2008.

<sup>11</sup> Cfr. Coticelli 1993. Cfr. anche Viviani ed. 1988.

## Bibliografia

- Barbina 1993 = Alfredo Barbina, *Scena e retroscena*, in *Teatro e fascismo*, numero monografico di «Ariel», maggio-dicembre 1993, pp. 219-228.
- Byatt 2017 = Antonia Susan Byatt, *Pavone e rampicante. Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris*, Torino, Einaudi, 2017 (1 ed. 2016).
- Brunetta 2002 = Gian Piero Brunetta, *Blasetti, Alessandro*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia – Sergio Luzzatto, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, pp. 169-170.
- Casini 1933 = Il Doganiere [Gerardo Casini], «Critica fascista», n. 23, 1° dicembre 1933.
- Cavallo 2014 = Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014.
- Cavallo – Iaccio 2003 = Pietro Cavallo – Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, prefazione di Aurelio Lepre, Napoli, Liguori, 2003 (1 ed. Roma, Ianua, 1981).
- Coticelli 1003, Francesco Coticelli, *Appunti sul caso Viviani*, in *Teatro e fascismo*, numero monografico di «Ariel», maggio-dicembre 1993, pp. 281-287.
- Del Buono 1989 = Oreste del Buono, *Prefazione* ad Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Milano, Bompiani, 1989.
- Fano 1999 = Nicola Fano, *Tessere o non tessere. I comici e la censura fascista*, Firenze, Liberal libri, 1999.
- Fano 2024 = Nicola Fano, *Petrolini, realista mancato*, postfazione a Ettore Petrolini, *Teatro di varietà*, a cura di Nicola Fano, con la collab. di Anna Maria Calò, Torino, Einaudi, 2004, pp. 190-191.
- Fofi 1980 = Goffredo Fofi, *Prefazione a Follie del varietà. Vicende memorie personaggi. 1890-1970*, a cura di Stefano De Matteis – Martina Lombardi – Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Follie del varietà* 1980 = *Follie del varietà. Vicende memorie personaggi. 1890-1970*, a cura di Stefano De Matteis – Martina Lombardi – Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Legge 2017 = Doriana Legge, *Il café chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier a cura di Mirella Schino, Raffaella di Tizio, Doriana Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 179-208.
- Legge 2022 = Doriana Legge, *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022.
- Orecchia 2012 = Donatella Orecchia, *La sala Umberto e "L'arte del Varieté". La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.
- Ramo 1956 = Luciano Ramo, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956.
- Sofia C. 1935 = Corrado Sofia, *L'eredità di Pirandello*, «Critica fascista», 15 marzo 1935.
- Sofia G. 2022 = Gabriele Sofia, *Craig, Mussolini e i fascismi. Leadership in teatro, leadership in politica*, «Teatro e Storia», n. 43, 2022, pp. 199-238.

- Taddeo 2025 = Giulia Taddeo, *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 249-292.
- Taviani 1995 = Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino, 1995 (ripubblicato nel 2010 da Officina, Roma).
- Tonelli 2002 = Anna Tonelli, *Ballo*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia – Sergio Luzzatto, vol. I, Torino, Einaudi, 2002, pp. 138-140.
- Venturini 2008 = Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Viviani ed. 1988 = Raffaele Viviani, *Lottatore*, in Id., *Dalla vita alle scene*, Napoli, Guida, 1988, pp. 103-107.