

Matteo Paoletti

UNA STORIA IN CHIAROSCURO:
PIRANDELLO E IL TEATRO D'ARTE COME
STRUMENTI DI *SOFT POWER*¹

È ben noto che il fascismo e Mussolini avessero individuato precocemente in Luigi Pirandello e nel Teatro d'Arte dei formidabili strumenti di propaganda. Già nel 1923 il soggiorno del drammaturgo a New York aveva assunto «un carattere ufficiale per l'interessamento delle autorità diplomatiche italiane impegnate a propagandare la nuova immagine dell'Italia fascista»², e nell'autunno del 1924 lo stesso Mussolini aveva sostenuto finanziariamente il progetto del Teatro d'Arte, ottenendo in cambio l'impegno di Pirandello per «un'attiva opera di propaganda nazionale»³ che si realizza – pur con diverse connotazioni – nelle tournée internazionali che scandiscono la vita della compagnia fino al suo scioglimento. Lo slancio del commediografo si spegne però nel volgere di pochi anni: quando nell'estate del 1928 l'esperienza del Teatro d'Arte fallisce tra i debiti, Pirandello confessa a Marta Abba tutta la sua delusione per un governo inerte, che ha «consultato tanti e tante volte, e non ha fatto mai nulla»⁴. Se secondo alcune letture il distacco avviene quando il drammaturgo «entra in contatto con gli apparati del regime, misura le capacità intellettuali degli uomini del sistema e la loro qualità morale, scorge il brulicame degli interessi e coglie il basso profilo della nazione sotto l'oleografia della propaganda»⁵, altri studiosi hanno posto in evidenza come la mancanza

¹ Il presente studio è svolto nell'ambito del progetto *Historia y patrimonio de la Argentina moderna. Inmigración, transferencia y readaptación de saberes en las dimensiones simbólicas y materiales de los teatros del litoral rioplatense y su conservación*, responsabile scientifico: Fernando Devoto (PICT N° 2015-3831, FONCYT 2016-2019, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica; esteso al 2021).

² Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 11.

³ Lettera di Pirandello a Mussolini, 29 marzo 1925, in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 131.

⁴ Lettera a Marta Abba, 8 luglio 1928, in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, p. 38.

⁵ Luigi Sedita, *Pirandello, l'apolitico spiato*, «Belfagor», vol. 61, n. 1, gennaio 2006, p. 17.

di un finanziamento continuativo al Teatro d'Arte e il fallimento del progetto di un Teatro di Stato avessero rappresentato i veri punti di rottura di un rapporto complesso, al quale negli anni successivi non mancheranno comunque opportunità di recupero⁶.

Questo rapporto in chiaroscuro può oggi essere ulteriormente problematizzato attraverso la ricca documentazione conservata presso l'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, che rappresenta un patrimonio molto promettente per le ricerche teatrali ma finora esplorato soltanto in superficie⁷. La corposa documentazione diplomatica e consolare afferente allo spettacolo dal vivo consente non soltanto di indagare da una prospettiva inedita i percorsi che fecero di Pirandello e del Teatro d'Arte dei precoci strumenti di propaganda per la "nuova Italia" fascista, ma anche di valutare attraverso un caso tra i più emblematici gli effettivi risultati di una strategia che fin dai primi anni Venti introdusse le arti performative nel variegato arsenale della diplomazia culturale, assegnando loro un ruolo assai più complesso rispetto al passato. È infatti proprio a questa altezza cronologica che il consolidamento delle relazioni internazionali e dell'influenza esterna attraverso la cultura – oggi generalmente inquadrati nella categoria del *soft power*⁸ – diventano per il fascismo un «promettente

⁶ È questa la tesi su cui concordano, pur con diverse declinazioni, i citati Alberti, Tinterri e d'Amico, nonché Roberto Alonge, *Luigi Pirandello. Il teatro del XX secolo*, Bari-Roma, Laterza, 2006, p. 87.

⁷ Riferimenti a unità archivistiche di argomento teatrale prodotte dal Ministero degli Affari Esteri (spesso conservate presso archivi di altri Ministeri) sono presenti in: Alberti, *Il teatro nel fascismo*, cit.; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus, 2009, pp. 204-266; Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista. Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Milano, LED, 2004, pp. 94-97. Da una rassegna preliminare condotta sui titolari dei repertori dell'Archivio storico diplomatico, ho individuato oltre cento unità archivistiche di argomento segnatamente teatrale fin qui ignote agli studiosi; un numero che sarà certamente destinato a crescere quando diventeranno disponibili i fondi relativi al disciolto Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente.

⁸ Opposto all'*hard power* degli eserciti e delle leve macroeconomiche, secondo il suo teorizzatore Joseph S. Nye il *soft power* «co-opts people rather than coerces them» e permette a una nazione di realizzare i propri obiettivi di politica estera «because other countries – admiring its values, emulating its example, aspiring to its level of prosperity and openness – want to follow it» (*Soft Power: the Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004, p. 5). Tale definizione, nata nei primi anni Novanta nell'ambito della *public diplomacy* post-guerra fredda, si è imposta come uno strumento utile a indagare il ruolo della cultura nelle relazioni internazionali anche in altre epoche storiche e in contesti differenti. Per esempi vicini alle arti performative, cfr. *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present*, a cura di Rebekah Arendt, Mark Ferraguto e Damien Mahiet, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan, 2014; Mark Everist, *Opera, Soft Power, and Anglo-French Relations in the Crimea (1855-1856)*, in *Opera as Institution. Networks and Professions (1730-1917)*, a cura di Cristina Scuderi e Ingeborg Zechner, Wien, Lit, 2019.

campo di intervento, per molti versi inesplorato e bisognoso di formule organizzative più organiche ed efficaci», per «recuperare lo svantaggio accumulato nella competizione internazionale [e] rilanciare una consapevole missione dell'Italia nel mondo»⁹.

Sebbene le arti performative siano state fino a qui trattate da un'angolatura molto marginale rispetto ad altri strumenti di propaganda intellettuale come cinematografia, radiofonia, editoria, mostre d'arte, conferenze, associazionismo¹⁰, i fondi della Farnesina aprono a prospettive inedite e talvolta sorprendenti anche in merito alla storia del teatro, imponendo una riflessione su alcuni fenomeni ritenuti fino a qui assodati: non potrà infatti che destare sconcerto la relazione dell'ambasciatore d'Italia a Berlino, che nel segnalare i giudizi «severi anzi in alcuni casi addirittura ostili» ricevuti in Germania dal Teatro d'Arte, rileva come la compagnia nel suo insieme abbia offerto «un'idea ben mediocre delle condizioni del nostro teatro»¹¹. Un giudizio problematico; uno dei molti che la rete diplomatica e consolare produce a proposito delle tournée di Pirandello nell'Europa centrale e in America Latina. Se per il ministro degli Esteri *ad interim* Benito Mussolini il drammaturgo e la sua compagnia sono un'arma di diplomazia culturale alla quale ambasciate e consolati devono offrire un sostegno articolato, politico e di mezzi, non sempre i risultati in terra straniera sembrano corrispondere agli obiettivi che l'oleografia della propaganda si premura invece di ricreare in patria.

Con la consapevolezza che la documentazione diplomatica rimasta ai margini degli studi (non soltanto teatrali) è enorme, il presente lavoro si propone come un primo affondo nel rapporto tra diplomazia culturale e teatro a partire dal caso pirandelliano; ricerche successive potranno certamente inquadrare il tema in maniera più ampia ed esaustiva, in periodi auspicabilmente

⁹ Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito. Il fascismo e la propaganda culturale all'estero*, Roma, Carocci, 2010, p. 12.

¹⁰ Tra i lavori che negli ultimi anni hanno maggiormente orientato il dibattito in merito all'Italia: Enzo Collotti, *Fascismo e politica di potenza. Politica estera 1922-1939*, Milano, La Nuova Italia, 2000; Aristotle Kallis, *Fascist Ideology: Territory and Expansion in Italy and Germany (1919-1945)*, Abingdon-New York, Routledge, 2000; Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista. 1918-1925*, Bologna, Il Mulino, 2001; *Il fascismo e gli emigrati. La parabola dei Fasci italiani all'estero (1920-1943)*, a cura di Emilio Franzina e Matteo Sanfilippo, Roma-Bari, Laterza, 2003. Su aspetti di dettaglio: *Fascisti in Sud America*, a cura di Eugenia Scarzanella, Firenze, Le Lettere, 2005; Marta Petricioli, *Oltre il mito. L'Egitto degli italiani 1917-1947*, Milano, Bruno Mondadori, 2007; Matteo Pretelli, *Mussolini's Mobilities. Transnational Movements between Fascist Italy and Italian Communities Abroad*, «Journal of Migration History», n. 1, 2015, pp. 100-20; Laura Fotia, *Diplomazia culturale e propaganda attraverso l'Atlantico. Argentina e Italia (1923-1940)*, Milano, Le Monnier, 2019.

¹¹ Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale (di seguito ASMAE), *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 14, Lettera di Alessandro de Bosdari a Benito Mussolini, 17 ottobre 1925.

meno complicati per la consultazione in loco della documentazione. A questo proposito, ringrazio le dott.sse Paola Busonero e Silvia Vallini, dell'Archivio storico diplomatico, per aver reso questa ricerca possibile anche nelle difficoltà dell'emergenza pandemica.

Le tournéee europee: «Un'idea ben mediocre delle condizioni attuali del nostro teatro»?

L'attività estera caratterizza il Teatro d'Arte per tutta la sua breve vita: dopo due soli mesi di recite all'Odescalchi, nel giugno 1925 la compagnia parte per la sua prima tournée oltreconfine. Da allora, la circuitazione per le piazze europee si alterna alle recite in Italia fino al 1927, quando il Teatro d'Arte s'imbarca per il Sudamerica per un'ultima grande prova internazionale prima dello scioglimento. Questa intensa attività coincide con il momento del più esibito sostegno di Pirandello al fascismo e a Mussolini. Una fase controversa, che si apre all'indomani dell'omicidio Matteotti e vive un'accelerata in occasione del debutto a Londra del giugno 1925. Come evidenzia prontamente la stampa fascista, la tournée oltremarina

acquista uno speciale carattere di propaganda per l'uso instaurato da Pirandello di farsi pubblicamente intervistare dal pubblico ogni sera, durante un intermezzo [...]. E non dimenticando di essere all'estero, dove è dovere di ogni buon italiano fare un po' di propaganda del proprio paese, si offre ad esprimere anche, lasciando il puro campo dell'arte, il suo pensiero sulla vita moderna d'Italia¹².

Gli spostamenti del Teatro d'Arte sulla rete estera sono al centro di un'attenta e capillare attività diplomatica: ambasciate e consolati forniscono supporto e contatti, preparano il terreno nei circoli intellettuali e nella stampa, fanno sì che la compagnia possa assicurarsi i migliori teatri su piazza, facilitano la traduzione dei testi pirandelliani, organizzano ricevimenti, incontri ed eventi mondani a corollario delle rappresentazioni. In definitiva, sostanziano un'attività di diplomazia culturale a sostegno del più celebrato intellettuale che lo spettacolo dal vivo italiano potesse in quel momento offrire ai mercati esteri. Inoltre, consolati e ambasciate elaborano rapporti e relazioni che spesso aprono a prospettive problematiche. Viste da quest'ottica, le tournéee in Europa e in America Latina appaiono come esperienze assai diverse tra loro, sia per il progressivo affievolirsi dello slancio di Pirandello nei confronti del regime, sia per la differente ricezione del lavoro di palcoscenico del Teatro

¹² «Idea Nazionale», 24 giugno 1925. Articolo citato in Gabriel Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, Palermo, Novecento, 1987, p. 68.

d'Arte: se in Europa – e in particolare nell'Europa centrale – il Pirandello capocomico deve confrontarsi con una pratica registica che ha attinto alle sue drammaturgie per orientare lo spettacolo verso un'autonomia e un'originalità ampiamente riconosciute da pubblico e critica, portando a giudizi non sempre positivi, in Argentina e Brasile una tradizione ancora fortemente legata alla preminenza del lavoro d'attore fa del passaggio pirandelliano un momento centrale per lo sviluppo del modernismo locale, evidenziando la presenza di un terreno maggiormente fertile e ricettivo.

La documentazione diplomatica relativa alla tournée in Europa centrale del 1925 offre uno spaccato della distanza tra le ambizioni della propaganda e l'effettiva ricezione dell'impresa in area tedesca. In questo territorio ancora culturalmente omogeneo, esteso dall'Ungheria agli antichi confini prussiani, Pirandello è autore ben conosciuto e apprezzato: a partire dai *Sei personaggi in cerca d'autore*, ha fornito una matrice drammaturgica essenziale per la ricerca di innovatori come Reinhardt, Wendhausen, Gerner, Moissi¹³. Il primo passaggio del Teatro d'Arte in Germania si presenta quindi come un fenomeno atteso, istituzionale, che ha la sua acme nelle tre recite allo Staatstheater di Berlino con *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Enrico IV* e *Il piacere dell'onestà* (12-14 ottobre 1925). Un palcoscenico di enorme prestigio e rappresentanza, messo per la prima volta a disposizione di una compagnia straniera grazie agli sforzi dell'ambasciata d'Italia. È lo stesso ambasciatore Alessandro de Bosdari a ricostruire l'esito dell'operazione in una dettagliata relazione inviata a Mussolini. La lunga lettera si apre sottolineando gli sforzi della diplomazia a sostegno di un'impresa di propaganda espressamente voluta dal duce:

In omaggio al desiderio espressomi da Vostra Eccellenza ho procurato con tutti i mezzi a mia disposizione di favorire le Rappresentazioni a Berlino della Compagnia Pirandello. La sera dell'arrivo dell'illustre scrittore diedi all'Ambasciata un ricevimento in suo onore. Vi intervennero circa duecento persone tra cui molte notabilità di questo mondo letterario, artistico e soprattutto teatrale. Il Pirandello tenne una breve conferenza in forma dialogata che parve interessare gli invitati. La sera della prima rappresentazione l'Intendente del Teatro di Stato, che a mia richiesta era stato concesso per tre sere alla Compagnia Pirandello, dette un grande ricevimento in onore dell'Artista e dei suoi compagni, anche questo composto in gran parte di notabilità berlinesi. Altri inviti in case private ebbe il Pirandello coi principali attori, e più ne avrebbe avuti se il tempo disponibile fosse stato più lungo. In sostanza dunque per ciò che riguarda il lato sociale il Pirandello non poteva avere migliore accoglienza a Berlino¹⁴.

¹³ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, Palermo, Novecento, 1986.

¹⁴ ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 14, Lettera di de Bosdari a Mussolini, 17 ottobre 1925.

Dopo la lunga premessa, nella quale si conferma l'interesse del mondo culturale tedesco nei confronti del drammaturgo, l'ambasciatore passa a illustrare la ricezione del Teatro d'Arte, riservando al lettore non poche sorprese:

Quanto alla critica nei giornali che più specialmente e con maggiore competenza si occupano di cose teatrali, l'affare è un po' diverso, e non debbo nascondere all'Eccellenza Vostra che i giudizi sono stati piuttosto severi anzi in alcuni casi addirittura ostili. In sostanza questa compagnia drammatica, non meno che la lirica che fu condotta qui l'anno scorso da Pietro Mascagni, e l'altra che ha circolato per la Germania qualche tempo sotto il nome di "Compagnia della Città di Milano"¹⁵ procurando di dare l'illusione che appartenesse al teatro della Scala, ha rilevato al pubblico berlinese una certa mancanza di preparazione e di serietà artistica che questo pubblico, assuefatto a spettacoli preparati con ogni cura e con alto senso di arte, è poco disposto a tollerare. Ciò mi credo in dovere di dire francamente; perché, visto l'interessamento che il R. Governo ha preso a parecchi di questi giri artistici italiani in Germania, mi sembrerebbe sommamente opportuno che esso R. Governo prima di incoraggiarli e di dare loro per così dire una protezione ufficiale, si assicurasse bene delle loro qualità artistiche. Altrimenti temo che si otterrà un effetto contrario a quello che a mio parere ci si dovrebbe proporre; e cioè di dare al pubblico tedesco, e berlinese in ispecie, un'idea ben mediocre delle condizioni attuali del nostro teatro. Tutto ciò naturalmente concerne unicamente l'esecuzione, perché quanto all'opera di Pirandello come scrittore credo che pochi Paesi l'abbiano compresa e apprezzata come la Germania; e ne è prova il fatto che le rappresentazioni dei suoi drammi in tedesco sono continue e rivestite di ogni possibile cura e rispetto artistico.

Sebbene l'ambasciatore si fosse già segnalato per prese di posizione non allineate alla visione fascista (e infatti sarebbe di lì a poco stato sostituito dal conte Aldrovandi Marescotti)¹⁶, lo scritto apre a una visione piuttosto problematica al riguardo dell'effettiva ricezione in Germania del lavoro di palcoscenico di Pirandello. Agli occhi dell'ambasciatore, il Teatro d'Arte pare l'emblema di un'epoca passata, espressione di un convenzionalismo ormai troppo distante da quelli che sono i consumi culturali del pubblico tedesco. Un discorso che non riguarda il Pirandello drammaturgo, il cui successo è testimoniato dalle oltre cento produzioni dei soli *Sei personaggi* in Germania tra 1924 e 1926¹⁷, ma che investe in pieno il Pirandello capocomico, quello scrittore che amava l'antico mestiere del teatro in cui era nato e la tradizione nella quale si era inserito con le sue opere, che esce però con le ossa rotte dal confronto

¹⁵ Si tratta della nota compagnia di operette di Caramba, pubblicizzata in quell'occasione come "Stagione dell'Opera Milanese". ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Germania, b. 25, fasc. 7.

¹⁶ Ennio Di Nolfo, *Mussolini e la politica estera italiana (1919-1933)*, Padova, Cedam, 1960, p. 48.

¹⁷ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 17.

con Reinhardt, con i Kammerspiele (dove pochi mesi prima del passaggio del Teatro d'Arte era andato in scena *Il piacere dell'onestà*) o con l'interpretazione di Alexander Moissi, fresco di debutto alla Tribühne con *Enrico IV* diretto da Fritz Wendhausen. Mettendo a confronto i *Sei personaggi* del Teatro d'Arte con quelli di Reinhardt, la critica tedesca evidenzia come l'allestimento italiano sia «superficiale», «più primitivo», meno consapevole nell'uso delle risorse illuminotecniche e di palcoscenico, mentre *Il piacere dell'onestà* è descritto come «senza atmosfera» e «stancante» per la lunghezza di un testo che pochi mesi prima Richard Gerner aveva invece notevolmente sfoltito per il debutto ai Kammerspiele¹⁸. Delle reazioni di Pirandello abbiamo soltanto testimonianze indirette. Se Marta Abba, ripensando a quello storico incontro tra due diverse tradizioni interpretative, parla di una superiorità italiana impostasi per «virtù d'attori e non di macchine»¹⁹, Guido Salvini racconta di come il drammaturgo nutrisse delle perplessità nei confronti della regia tedesca, avanzasse dei dubbi verso quella recitazione «realista, ma esagitata» che aveva toccato con mano durante la tournée, esprimesse il proprio «timore» nei confronti della «follia reinhardtiana del sovracoloro»²⁰. Gli echi di questo contrasto non passano nella stampa italiana, ma corrispondono a quanto evidenziato dall'ambasciatore de Bosdari a proposito della ricezione critica di Pirandello. Il diplomatico, però, sottolinea un elemento ulteriore, essenziale: il limitato interesse del pubblico, che a Berlino è descritto nella sua scarsa propensione a «tollerare» degli spettacoli ormai distanti dal proprio gusto.

Che il caso berlinese non corrisponda all'opinione di un singolo ambasciatore è confermato dalla documentazione diplomatica prodotta in occasione della nuova tournée in Europa centrale del dicembre 1926. Quando il Teatro d'Arte torna in area tedesca, la Regia Legazione di Vienna informa che in Austria «le due rappresentazioni straordinarie della compagnia Pirandello, se hanno molto interessato la critica, hanno lasciato indifferente il pubblico viennese, che è intervenuto in numero scarsissimo al teatro». Il diplomatico prova prima a giustificarsi («Ho dato nelle sale della R. Legazione un tè in onore del maestro, cui hanno partecipato, oltre ai maggiori notabili della colonia italiana, il Ministro federale dell'Istruzione, e le persone più conosciute

¹⁸ *Ivi*, pp. 233, 242.

¹⁹ «Era come una gara tra noi attori italiani e gli attori tedeschi nell'interpretare i lavori del Maestro [...]. E se i tedeschi ci superarono per il prestigio straordinario della loro messinscena, con tutto il macchinario di uno dei più dotati teatri di Stato, noi li superammo per virtù interpretative, per chiarezza di disegno scenico, e acutezza di penetrazione. Insomma per virtù d'attori e non di macchine». Marta Abba, *La mia vita d'attrice*, «L'Italia letteraria», 15 marzo 1936, p. 7.

²⁰ Intervista di Alessandro d'Amico a Guido Salvini, trascritta in: Alessandro Tinetti, *Un figlio d'arte al Teatro d'Arte*, in Guido Salvini, *Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 16-17.

del mondo critico e teatrale viennese»), ma poi è costretto a presentare al ministro il conto dell'operazione:

Segnalo a V.E. il direttore di questa Banca Italiana di Credito italo viennese Comm. Corti, il quale avendo garantito alla Compagnia Pirandello un incasso minimo serale di 2000 scellini, le ha offerto l'unico modo di poter dare in Vienna queste due rappresentazioni: il deficit è stato di più di 2000 scellini. Il Comm. Corti è stato mosso solo dal desiderio di far cosa utile al nostro Paese e alla nostra arte drammatica²¹.

Non va meglio a Budapest, dove pure il drammaturgo è conosciuto e apprezzato grazie alle recenti produzioni di Moissi e Reinhardt: di fronte a una compagnia che «recita in italiano, lingua sconosciuta alla maggioranza del pubblico ungherese (e ai critici ungheresi) [...] il pubblico, scoraggiato, diminuisce di sera in sera»²². Moissi, proprio in quei giorni a Budapest, commenta lapidario: «la febbre per Pirandello ormai sta calando»²³. I rapporti d'ambasciata forniscono una visione divergente da quella largamente accolta in sede storiografica, secondo cui «le messinscene pirandelliane curate dai registi tedeschi e la tournée della compagnia del Teatro d'Arte diretta dallo stesso Pirandello registrarono sì un grande successo di pubblico, che in alcuni casi fu un vero trionfo, ma non si può dire affatto che riscuotessero l'approvazione dei critici»²⁴. Si tratta di una divergenza notevole, che dimostra l'interesse della documentazione della Farnesina per meglio inquadrare l'effettiva ricezione della produzione teatrale italiana all'estero, enfatizzando quelle ampie sfaccettature di cui sono ricche le fonti istituzionali a monte della propaganda. A proposito di Pirandello, il chiaroscuro è notevole. Se il Teatro d'Arte ha un'accoglienza contrastata in Germania, Austria e Ungheria, il plenipotenziario a Praga informa invece sulle «ovazioni entusiastiche del pubblico» e sul «vivissimo successo» delle rappresentazioni di *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Così è (se vi pare)* e *Come prima, meglio di prima* organizzate dal «delegato del Fascio Cav. Uff. Ugo Dadone» con l'appoggio della rete consolare. Anche in questo caso, al netto dei risultati di botteghino, il diplomatico si preoccupa soprattutto di sottolineare l'efficacia propagandistica della tournée:

La manifestazione è riuscita una forte affermazione di italianità e di fascismo

²¹ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 3, fasc. 1, Lettera della R. Legazione d'Italia a Vienna, 22 dicembre 1926.

²² Ilona Fried, *Teatri fra due Paesi: Luigi Pirandello e Ferenc Molnár tra Budapest e Roma*, «Italogramma», n. 15, 2018, p. 371.

²³ *Ivi*, p. 372.

²⁴ Michele Cometa, *Il Teatro di Pirandello in Germania*, cit., p. 14.

poiché il maestro Pirandello in numerose interviste accordate e pubblicate da giornali cechi e tedeschi ha tenuto ad affermare la propria fede fascista ed a mettere in rilievo l'appoggio che il regime fascista, e personalmente S.E. il Capo del Governo, ha dato e dà allo sviluppo dell'arte in Italia²⁵.

La curiosità nei confronti della tournée è confermata dalla lettera inviata dall'olandese "Algemeen Concert en Theaterbureau" alla Regia Legazione de L'Aja, nella quale si auspica che Pirandello, dopo le repliche a Vienna, possa rendere visita a quel Paese «où l'on apprécie spécialement l'art supérieur des maîtres contemporains parmi lesquels vous êtes un des premiers»²⁶. Ancora una volta emerge sotto traccia il divergente interesse che parte dei paesi stranieri dimostra nei confronti del grande drammaturgo e della sua compagnia: se per il Pirandello autore non mancano le lusinghe, per il Teatro d'Arte la lettera olandese offre solo un generico riferimento («la troupe que vous avez formé autour de vous»). Una distanza che invece la tournée sudamericana del 1927 contribuirà a ridimensionare, dimostrando come il teatro italiano degli anni Venti confermi tutta la sua vitalità in quelle piazze – come l'Argentina e il Brasile – dove l'antica tradizione attoriale che si sostanzitava attraverso il lavoro di compagnia rappresentava ancora il principale centro d'interesse per pubblico e critica.

«Un titánico asalto al viejo mundo». La tournée sudamericana del 1927

Al ritorno dal giro in Europa centrale, il Teatro d'Arte porta in scena al Teatro Argentina una stagione trimestrale dagli esiti incerti. Le ormai croniche difficoltà finanziarie inducono Pirandello a imbarcarsi per una nuova tournée²⁷. Si realizza così quel viaggio in Sudamerica immaginato fin dal 1924 e più volte annunciato, che rappresenta un momento cruciale tanto per gli sviluppi del teatro argentino e brasiliano quanto per il rapporto tra il drammaturgo e il regime. Grazie alla tournée sudamericana del 1927 con il Teatro d'Arte (e a quella in solitaria del 1933), Pirandello si afferma infatti come «autor faro» degli anni Venti e Trenta in Argentina, in grado di attivare plaggi, emulazioni e un vero e proprio «ritmo de cambio» nel sistema teatrale²⁸. Perfino l'avanguardia più fieramente americanista, riunita intorno alla rivi-

²⁵ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 3, fasc. 1, Lettera della R. Legazione d'Italia a Praga, 20 dicembre 1926.

²⁶ *Ivi*, Lettera del direttore del "Algemeen Concert en Theaterbureau" a Luigi Pirandello, 3 gennaio 1927.

²⁷ Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 44.

²⁸ Osvaldo Pellettieri, *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Galerna, 1997, p. 13.

sta «Martín Fierro»²⁹, accoglie il drammaturgo come l'alfiere di «un titánico asalto al viejo mundo», che ha il merito di aver «abatido las puertas, roto las ventanas, abierto el techo del viejo teatro, para permitir a las vanguardias barrer el polvo y el moho y construir la escena del porvenir»³⁰. Si tratta di un esito affatto scontato, se soltanto tre anni prima lo stesso circolo intellettuale si esprimeva in questi termini a proposito dell'imminente arrivo a Buenos Aires di numerose compagnie europee, tra cui quelle di Alfredo Sainati, Antonio Gandusio e Tatiana Pavlova:

Nuestros autores, nuestros cómicos, nuestros directores y nuestros empresarios, los criollos, apuntan sus baterías con la intención de tirar alto. En todos se hallará un vehemente anhelo de progreso, una noble aspiración de depurar los artilugios con que atraen al público y lo seducen. [...] Hora sería de comentar la forma cómo organizan sus "tournées" sudamericanas las compañías dramáticas extranjeras, para deducir en qué medida estos pueblos, independizados políticamente de Europa – y a veces también económicamente – siguen siendo sus colonias en el orden artístico³¹.

Per comprendere questo mutamento di prospettiva, occorre guardare a quanto si stava muovendo nella scena popolare dei primi anni Venti, dove alcuni protagonisti del *sainete* e del *drama nacional* come Armando Discépolo e Blanca Podestá attingevano alle rappresentazioni di Petrolini, Podrecca e Niccodemi per rinnovare il proprio linguaggio e accreditarsi nel sistema teatrale del campo intellettuale con «un grottesco a la manera italiana pirandelliana»³². La rete degli impresari europei attivi in Argentina svolse una funzione centrale di mediazione culturale³³, che nel caso di Pirandello fu incarnata soprattutto da un'impresa privata a capitale straniero (ma presto nazionalizzata): il Tea-

²⁹ Il periodico si definì la rivista di «una nueva generación» che auspicava a una «nueva sensibilidad»; ebbe solo tre anni di vita (1924-1927) e ospitò alcuni dei principali intellettuali argentini, tra cui Jorge Luis Borges e il traduttore di Pirandello Edmundo Guibourg (Karina Vasquez, *La búsqueda de una voz propia: experimentación y conflictos en la vanguardia de los años veinte. El caso de la revista Martín Fierro*, in *Polémicas intelectuales, debates políticos. Las revistas culturales en el siglo XX*, a cura di Leticia Prislei, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2015, pp. 87-117).

³⁰ Lamberti Sorrentino, *Pirandello*, «Martín Fierro», a. IV, n. 42, 10 giugno-10 luglio 1927.

³¹ Hipólito Carambat, *El teatro en Buenos Aires*, «Martín Fierro», a. I, n. 3, 15 aprile 1924.

³² Osvaldo Pellettieri, *El sainete y el grottesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008, p. 150. Sull'importanza del Sudamerica per Petrolini: Donatella Orecchia, *Ettore Petrolini e le sue tournées in America Latina*, «Mosaico italiano», a. VIII, n. 85, gennaio 2011, pp. 13-16.

³³ Matteo Paoletti, *La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares*, «Revista Argentina de Musicología», vol. 21, 2020, pp. 51-76.

tro Cervantes di Buenos Aires, che grazie all'intuizione della spagnola María Guerrero e all'acume imprenditoriale del portoghese Faustino da Rosa a partire dal 1921 si impone come il palcoscenico privilegiato per la proposta del più aggiornato teatro d'importazione³⁴. Attraverso teatri come il Cervantes, il Pirandello drammaturgo e le compagnie che lo portano in scena diventano straordinari strumenti di diplomazia culturale. Sotto l'auspicio della Società Dante Alighieri³⁵, nel 1922 la Niccodemi-Vergani debutta nel teatro di María Guerrero con la prima argentina di *Sei personaggi in cerca d'autore*; nel 1925 María Melato ed Elvira Bertone vi riprendono *Come prima, meglio di prima*; e nel 1927 la Compañía Argentina de Comedias di Fanny Brena vi propone in castigliano *L'imbecille*, confermando l'interesse dilagante per Pirandello che si era ormai tramutato in una moda irrisa da farse e riviste locali (*Seis bataclanas en busca de un autor* di Alberto Ballestreros ed Enrique Rando e *Tres personajes a la pesca de un autor* di Alejandro Berruti, del 1927, e il più tardo *Nada de Pirandello, por favor* di Enzo Aloisi³⁶).

Percorsi non dissimili per la penetrazione pirandelliana sono tracciati in America centrale e Spagna grazie alle tournée di Giovanni Grasso e Mimi Aguglia del 1922-1924³⁷. In Brasile, a Rio de Janeiro nel 1923 l'allestimento di *Vestire gli ignudi* di María Melato è definito un'autentica espressione della corrente rinnovatrice del teatro italiano e uno dei punti più alti del modernismo teatrale³⁸, mentre i *Sei personaggi* di Vera Vergani sono salutati da un teatro quasi pieno con un sentimento misto di sconcerto e ammirazione³⁹. Nel 1924 fa la sua comparsa in Brasile la prima traduzione a stampa di *Così è (se vi pare)*

³⁴ Oltre a Podrecca e Niccodemi, il teatro ospitò Tatiana Pavlova, Lugné-Poe, Marie Thérèse Piérat, Esteban Serrador, le riviste francesi di León Volterra, il teatro tedesco di Georg Urban, oltre naturalmente alla compagnia María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza. Cfr. Beatriz Seibel, *Historia del Teatro Nacional Cervantes (1921-2010)*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2011, pp. 15-25; Susana Shirkin, *María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza: La fundación del Teatro Cervantes de Buenos Aires*, «Teatro XXI», n. 34, 2018, pp. 71-81.

³⁵ Fondata nel 1889 da un gruppo di intellettuali guidato da Giosuè Carducci con lo scopo di diffondere la lingua e la cultura italiana nel mondo, a inizio anni Venti la Società Dante Alighieri sviluppa la propria azione attraverso una rete di comitati molto estesa, che nel 1935, al termine del processo di fascistizzazione, conta 17.500 soci esteri distribuiti in 177 comitati (Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito*, cit., p. 167. Sulla storia della «Dante»: Patrizia Salvetti, *Immagine nazionale ed emigrazione nella Società «Dante Alighieri»*, Roma, Bonacci, 1995; Beatrice Pisa, *Nazione e politica nella Società «Dante Alighieri»*, Roma, Bonacci, 1995).

³⁶ James Troiano, *Life as Theater in Aloisi's Nada de Pirandello, por favor*, «INTI. Revista de literatura hispánica», n. 34-35, autunno 1991-primavera 1992, pp. 159-168.

³⁷ Andrew Anderson, *La colaboración teatral Mimi Aguglia-Ricardo Baeza (1926)*, «Anales de la literatura española contemporánea», vol. 42, n. 4, 2017, pp. 817-840.

³⁸ «O Imparcial», 24 giugno 1923.

³⁹ «O Jornal», 8 luglio 1923.

a opera della Companhia Brasileira de Comédias Jaime Costa, che la porta in scena l'anno successivo al Municipal di San Paolo⁴⁰. L'appropriazione del repertorio pirandelliano da parte delle compagnie di tradizione è un fenomeno posto in grande rilievo dalla storiografia brasiliana: se dal punto di vista delle relazioni culturali gli allestimenti pirandelliani delle compagnie italiane enfatizzano la complessità del dialogo teatrale tra Brasile e Italia, quando nel 1924 Jaime Costa porta in scena per la prima volta *Assim é, se lhe parece* l'incontro tra un attore brasiliano «pré-moderno» e una delle «ícones do teatro moderno»⁴¹ risulta determinante per la fondazione di un grottesco locale⁴².

Quando Pirandello arriva in Brasile, trova quindi un terreno opportunamente preparato da una pratica di palcoscenico dalla qualità discontinua, lontanissima dalle sperimentazioni di Reinhardt e Moissi, ma che ha mediato la proposta culturale della nuova drammaturgia italiana verso un pubblico diversificato. E non a caso, dopo una 'prima' al Municipal in una sala occupata per appena un quarto, Pirandello si reca al più modesto Trianon in compagnia di Marta Abba, dell'ambasciatore d'Italia, del console e di una nutrita rappresentanza della stampa per assistere a una replica di *Così è (se vi pare)* portato in scena da Jaime Costa⁴³. La tournée è organizzata dagli impresari Niccolino Viggiani e Ottavio Scotto, figure centrali per la penetrazione del teatro italiano nel Brasile degli anni Venti. Se Scotto è noto in Italia per aver organizzato le prime stagioni del rinnovato Teatro dell'Opera di Roma⁴⁴, Viggiani gestì fino alla morte, nel 1948, numerosi teatri di prosa e di varietà a Rio e a San Paolo, nei quali ospitò compagnie francesi (Gaby Morlay, Henri Rollan), italiane (Bragaglia, Maria Melato, Elsa Merlin) e portoghesi (Amélia Rey Colaço, Robles Monteiro). Definito «il De Pinedo degli impresari», capace «di fornire al pubblico brasiliano, tutte le salse di musica»⁴⁵, fu talvolta percepito come un fattore limitante per lo sviluppo della cultura locale⁴⁶, sebbene oltre alla

⁴⁰ Sandra Dugo, *Storia della translatio del corpus Pirandelliano in Brasile*, «Revista De Italianística», n. 34, 2017, pp. 77-89.

⁴¹ Rodrigo de Freitas Costa, *Luigi Pirandello no Brasil: significados teatrais e sociais por meio do diálogo entre arte e sociedade*, «Fênix – Revista de História e Estudos Culturais», a. XI, vol. 11, n. 2, luglio-dicembre 2014, pp. 11-12.

⁴² Alessandra Vannucci, *Ma quale finzione; è la realtà signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, «Ariel», a. I (nuova serie), n. 1-2, gennaio-dicembre 2019, pp. 159-172.

⁴³ «O Paiz», 8 settembre 1927.

⁴⁴ Matteo Paoletti, *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*, Bologna, Dipartimento delle Arti e ALMADL, 2015, pp. 394-410.

⁴⁵ «Il Moscone», a. III, n. 110, 11 giugno 1927. Con grande versatilità, seppe passare dall'organizzazione di concerti di basso consumo a quelli di Arthur Rubinstein.

⁴⁶ «A Cena Muda», n. 18, 4 maggio 1948.

tournée di Pirandello avesse organizzato nel 1926 anche quella di Marinetti⁴⁷. Inizialmente concepiti come fenomeni di natura commerciale, entrambi i giri si caricarono di significati propagandistici palesi, seppur non sempre esplicitati dai diretti interessati. Come ricorda l'ambasciatore in Brasile Giulio Cesare Montagna, grande dioscuero dell'operazione, Marinetti ottenne un clamoroso successo di pubblico e di critica, senza mai rinunciare «all'obbiettivo patriottico propostosi di contribuire a divulgare una maggiore conoscenza e a stimolare un più vivo apprezzamento dello spirito rigeneratore che informa il pensiero e l'azione dell'Italia fascista»⁴⁸. A Pirandello, invece, le cose non andarono altrettanto bene: la tournée sudamericana fu seguita con attenzione dal mondo intellettuale, ma non riuscì a suscitare l'interesse degli spettatori comuni, soprattutto in Brasile. Un esito in parte opposto a quello in Europa centrale. Di fronte a un'affluenza scarsa, gli sforzi della rappresentanza diplomatica si concentrarono non soltanto sulla facilitazione dei contatti preliminari con impresari e governi locali, ma attivarono una macchina di propaganda che investì una pluralità di soggetti istituzionali e della società civile. A San Paolo il debutto con *L'amica delle mogli* vede una sala piena per tre quarti⁴⁹ e soltanto la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* riesce a registrare il tutto esaurito⁵⁰. L'impresario Scotti si giustifica descrivendo l'eccessiva ricchezza di una stagione ormai al termine, nella quale il Teatro d'Arte si presenta dopo mesi di concerti e di lirica italiana. La Società Dante Alighieri, in presenza del presidente generale Rava, appositamente giunto dall'Italia, prova a tamponare le perdite e dirama un comunicato tanto entusiasta da essere sbeffeggiato perfino dalla stampa italiana di San Paolo⁵¹. Intanto, la comunità degli emigrati è chiamata a riempire il teatro con un gran numero di biglietti gratuiti. Ironizza un periodico locale:

Rivendico alla colonia italiana di Rio de Janeiro il titolo onorifico di "portoghese" [...]. La caccia ai posti della "claque" durante la stagione lirica e quelle drammatiche della Pavlova e di Pirandello è stata una corsa al palio per la gente minuta della collettività e con la scusa di proclamare il proprio entusiasmo all'arte nazionale ho

⁴⁷ Jeffrey T. Schnapp e João Cezar de Castro Rocha, *Brazilian Velocities: On Marinetti's 1926 Trip to South America*, «South Central Review», a. 13, n. 2-3, Summer-Fall 1996, pp. 105-56; João Cezar de Castro Rocha, «Marinetti Goes to South America»: *Confrontos E Dialogos Do Futurismo Na America Do Sul*, Stanford, Stanford University, 2002; Rosa Sarabia, *Argentina*, in *Handbook of International Futurism*, a cura di Günter Berghaus, Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 299-313.

⁴⁸ ASMAE, *Archivio del Commercio 1924-1926*, Brasile, b. 10, fasc. 4, Lettera di Giulio Cesare Montagna a Benito Mussolini, 26 maggio 1926.

⁴⁹ «Diario Nacional», 27 agosto 1927.

⁵⁰ «Diario Nacional», 28 agosto 1927.

⁵¹ «Il Pasquino Coloniale», a. XX, 10 settembre 1927; «L'Imparziale», 2 ottobre 1927.

ben visto il fior fiore del nostro mondo emigrato assalire ferocemente tenori, bassi, baritoni, attori e funzionari dell'Impresa concessionaria per il conquista di posti di favore. Il signor Pirandello – che è genialissimo in ogni sua idea – ha proposto al comm. Scotto di dipingere in bianco tre file di poltrone nonché quattro o cinque palchi e di riservare queste località ai connazionali desiderosi di assistere “a sbafo” ai suoi spettacoli teatrali⁵².

Gli sforzi di propaganda ottengono risultati timidi sul piano della capienza⁵³, ma riescono comunque a costruire – in patria – l'immagine di un successo straordinario a San Paolo e Rio de Janeiro, dove secondo ricostruzioni autorevoli «la *tournée* si conclude con un largo attivo che vale a riassestare il bilancio della Compagnia»⁵⁴. A fronte di una rassegna stampa assai più dubbiosa, è lecito immaginare che siano intervenuti contributi esterni, forse governativi, per sanare i conti della *tournée*. Si apre qui una questione controversa, ovvero se il viaggio in Argentina e Brasile avesse significato per Pirandello un momento di distacco nei confronti del regime. Secondo alcuni studiosi è infatti proprio in occasione di questo viaggio transatlantico che il drammaturgo matura quel sentimento così ben sintetizzato nella celeberrima sortita «all'estero non ci sono fascisti né antifascisti ma siamo tutti italiani», rilasciata a un non meglio precisato periodico brasiliano prima del viaggio di rientro in Italia. Come in realtà dimostrato dalla meticolosa ricostruzione di Cacho Millet⁵⁵, la dichiarazione, riportata da Corrado Alvaro⁵⁶ e ampiamente ripresa, non compare nella rassegna stampa coeva ed è funzionale a costruire l'immagine di un Pirandello già in rotta con il regime⁵⁷. Se durante la *tournée* il drammaturgo nega un suo diretto coinvolgimento nella propaganda (a differenza di quanto invece avvenuto nel 1925), è pur vero che nelle molte interviste alla stampa brasiliana Pirandello parla volentieri della situazione in patria, rilevando fin dal primo breve scalo a Rio de Janeiro che: «L'Italia sta vivendo un intenso periodo di agitazione. Una vera rinascita in tutti i rami dell'attività umana. Nelle arti ci sono nuove idee, nuovi orizzonti»⁵⁸. Al ritorno in Brasile, risponde così all'accusa di essere un «partidario exaltado do fascismo»:

Queste affermazioni sono puerili. Non trovano il minimo fondamento nella mia

⁵² «L'Imparziale», 24 settembre 1927.

⁵³ «O Imparcial», 16 settembre 1927.

⁵⁴ Alessandro d'Amico e Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 46.

⁵⁵ Cacho Millet, *Pirandello in Argentina*, cit., p. 66.

⁵⁶ Corrado Alvaro, *Prefazione*, in Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1956, pp. 33-34.

⁵⁷ Tale versione è ad esempio ripresa da Gaspare Giudice (*Pirandello*, Torino, UTET, 1980, pp. 451-453).

⁵⁸ «A Noite», 9 giugno 1927. Le traduzioni dal portoghese sono mie.

attività, la cui forma è, tra l'altro, cristallina. Le mie tendenze sono puramente letterarie. Non sono, non sono mai stato, un pensatore politico. Non posso fare a meno di ammirare, e con vivo fervore, Mussolini, che è un autentico uomo di genio, un "creatore". Ho visto il formidabile lavoro di rinnovamento che sta facendo per il mio paese. Da un'Italia impoverita, priva di entusiasmo costruttivo, debole, fece nascere un'Italia giovane, opulenta, robusta, una festa delle sue forze produttive. Ho visto questo lavoro solo da spettatore. Nel frattempo, come impedire al suo realizzatore di suscitare ammirazione, soprattutto in una persona, come me, che preferibilmente ama l'attività dello spirito? [...] Si agitava il caso Matteotti. Era un'ora grave per il mio paese e per il "Duce". E, quando intorno a lui si creava un inquietante ambiente di minacce, quando i suoi amici iniziavano ad abbandonarlo, quando era probabile la sua caduta e si respirava un'atmosfera di pericolo imminente, io, per un naturale senso di civiltà, compresi la necessità di onorare Mussolini, la cui permanenza al potere era indispensabile per il consolidamento del forte e bellissimo monumento che stava costruendo. Per la mia patria, il suo allontanamento dal governo, in un'occasione così febbrile, sarebbe stato un disastro che doveva essere evitato. In quel momento, quando era prevista solo la guerra civile, ho collaborato lealmente all'affermazione del potere, ma per mano del suo detentore, che, soprattutto, incarnava l'opera di esaltazione dell'Italia⁵⁹.

Sebbene il cronista metta in guardia il lettore sulla fedeltà della trascrizione («reproduzir o que elle diz è difficillimo»), le parole di Pirandello confermano il sostegno alla politica di Mussolini e assolvono a una funzione di propaganda per l'immagine della nuova Italia e del suo duce.

Oltre Pirandello. La diplomazia culturale e la vitalità del teatro italiano degli anni Venti

La tournée sudamericana del Teatro d'Arte e l'intensa attività delle compagnie che ne avevano preparato il terreno dimostrano, anche per quanto riguarda la proiezione esterna e gli aspetti di diplomazia culturale, l'intenso fermento vissuto da una scena teatrale spesso additata come moribonda. Il teatro italiano degli anni Venti, a lungo descritto come un luogo scarsamente vitale, stava invece iniziando «un fecondo processo di destabilizzazione dall'interno, che può essere constatato tanto nell'appannamento di prassi consolidate quanto nella creazione di eventi anomali, da scelte più imprevedibili o aperte di quanto non fosse accaduto in passato»⁶⁰, che l'istituzionalizzazione degli

⁵⁹ «Correio Paulistano», 31 agosto 1927.

⁶⁰ Mirella Schino, *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi e Armano Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, p. 2.

anni Trenta bloccherà irrimediabilmente. A questa vitalità della scena, in merito alla quale si è da tempo proposto un inquadramento come «anticipo italiano»⁶¹, corrisponde a livello di politica estera una nuova consapevolezza, ben evidenziata dalla documentazione diplomatica: sebbene la nuova strategia non si sostanzi ancora in apparati dedicati e in proposte organiche, il governo inizia comunque a porre il tema della propaganda attraverso il teatro come una priorità della diplomazia culturale. È infatti proprio in questo periodo apparentemente statico – se paragonato al dinamismo propagandistico degli anni Trenta – che inizia ad affermarsi un primo riposizionamento, la necessità di colmare un vuoto. A livello istituzionale, soltanto la Grande guerra era riuscita per la prima volta nella storia nazionale a produrre organi e strutture dedicate alla propaganda, sebbene legate alle contingenze del conflitto e destinate a una vita breve⁶²; occorrerà attendere l'istituzione del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda (1934) e la sua evoluzione nel Ministero della cultura popolare (1937), perché alle ambizioni governative in materia di diplomazia culturale corrispondano apparati amministrativi solidi e continuativi, dotati di appositi capitoli di spesa e di una visione unitaria, che per quanto attiene la proiezione esterna dell'attività di spettacolo dal vivo trova consistenza nel 1937 nella creazione dell'Ente italiano per gli scambi teatrali con l'estero⁶³. Gli anni Venti si caratterizzano quindi per un vuoto istituzionale, che è però presto colmato da iniziative governative che segnano uno scarto qualitativo rispetto al passato ed evidenziano una continuità tra il tramonto dell'età liberale e il fascismo. A pochi mesi dalla marcia su Roma, il debole Governo Facta dirama alle Regie Legazioni il seguente messaggio:

Come l'E.V. non ignora, oltre alle falangi magnifiche dei nostri lavoratori, vanno all'Estero, soprattutto nelle due Americhe, con la missione, assai spesso consapevole e servita con fervido animo di patrioti, di divulgare tra i popoli stranieri la nobiltà

⁶¹ *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. 27-355. Sul tema si veda anche: *Teatro 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. 59-384.

⁶² Nel 1916 fu istituito il Ministero per la Propaganda, sia interna che estera. Sostituito dal Sottosegretariato di Stato per la Propaganda all'Estero e la Stampa nel 1917, al termine della guerra fu soppresso e le sue competenze passarono all'Ufficio Propaganda all'Estero del Ministero degli Affari Esteri fino al 1920, quando anch'esso venne soppresso. Cfr. Italo Garzia e Luciano Tosi, *Divergenze pericolose: Propaganda e politica estera in Italia durante la Grande Guerra*, «Storia & Diplomazia. Rassegna dell'Archivio Storico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale», a. VI, n. 1-2, gennaio-dicembre 2016, pp. 13-40.

⁶³ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 235-236.

della nostra lingua e la gloriosa bellezza della nostra arte musicale, compagnie drammatiche e liriche, di varia importanza e con diversi programmi. Accade assai spesso che segnatamente le imprese minori, sia per deficienza di mezzi o sia per difetto di organizzazione e di esperienza, si trovino a dover svolgere il loro lavoro tra difficoltà aspre, le quali, se talvolta possono perfino influire, in un senso men che buono, sulla qualità dei programmi e sulla dignità della condotta dei comici e dei cantanti, certo non possono non menomarne in ogni caso la serena efficacia delle manifestazioni artistiche, recando danno così al buon nome dell'arte nostra. Sarebbe sommamente opportuno per ciò [...] che le compagnie italiane, di prosa o di musica, importanti o di second'ordine (vorrei dire; tanto più, se d'ordine minore) al momento stesso del loro arrivo nelle lontane contrade dove non sempre li attende la disinteressata simpatia, trovassero ad accoglierle, sollecito e amoroso, l'aiuto delle autorità consolari, che le sostenessero di consiglio e di spesa e le avviassero con la loro esperienza dei luoghi e delle persone e con l'ausilio delle loro relazioni. A questa attività di difesa dovrebbe, peraltro, coordinarsi una intelligente azione di vigile tutela per tutto quanto è il carattere e la dignità, anche artistica, dell'opera che le compagnie svolgono, nel senso di indirizzarla, con prudente accorgimento, sempre più e sempre meglio, verso le alte finalità di propaganda italiana a cui accennavo più sopra, richiamandole a questo, con ogni mezzo a disposizione, ogni volta che fini di sola speculazione minaccino di nuocere, anziché giovare, ai superiori interessi nazionali⁶⁴.

L'iniziativa del Sottosegretario all'Istruzione Giovanni Calò, che sarà di lì a poco ripresa quasi alla lettera dal nuovo ministro Giovanni Gentile, segna almeno quattro aspetti di rilievo: (i) conferma la centralità delle Americhe nella politica estera italiana (il dispaccio è inviato alle sole Regie Legazioni di Washington, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Santiago del Cile, Montevideo, Lima e Città del Messico); (ii) sottolinea l'importanza del rapporto tra le comunità di emigrati italiani e l'ormai sedimentata circolazione transatlantica del teatro quale elemento essenziale per sostenere l'opera di diffusione della cultura italiana all'estero; (iii) afferma la necessità di sostenere sia la lirica sia la drammatica, in parte smentendo le priorità consolidate nell'evoluzione normativa sul piano interno⁶⁵; (iv) dimostra una presa di coscienza sull'importanza delle compagnie minori. La rete diplomatica è spesso ben consapevole di questo aspetto e nelle risposte alle richieste ministeriali tenderà a spostare l'accento sulla pratica più umile e quotidiana delle compagnie di

⁶⁴ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, "Compagnie drammatiche e liriche italiane all'estero", Lettera di Calò al Ministero degli Esteri, 23 giugno 1922.

⁶⁵ Il Regio Decreto n. 567 del 4 maggio 1920 aveva conferito ai governi la facoltà di imporre un'addizionale agli spettacoli di prosa, cinematografici e di operetta per finanziare i principali teatri lirici. Pur mitigato in favore del solo Teatro alla Scala, il provvedimento marca la distanza tra la lirica e tutti gli altri generi. Cfr. Matteo Paoletti, «*D'arte chi se ne occupa più?*» *Tendenze e questioni del mercato lirico*, in *La grande trasformazione*, cit., pp. 55-70.

giro, piuttosto che sulle auliche ambizioni delle primarie. Al contempo, i diplomatici segnalano la difficoltà di entrare efficacemente nell'agone teatrale, che visto dall'esterno si presenta come un sistema governato da un sedimentato intrico di relazioni e tradizioni, sostanzialmente impenetrabile per chi vi si improvvisi. Scrive il ministro plenipotenziario in Perù, Bolivia ed Ecuador:

L'adattamento di una compagnia, le sue necessità, i rapporti fra artisti e impresari, costituiscono un congegno complicatissimo d'interessi, d'intrighi, di suscettibilità, di esigenze e di tradizioni che solamente una lunga consuetudine e preparazione permettono di sondare e di controllare. Il Console che s'immischi, con quasi sicuro detrimento del suo prestigio, in codeste faccende e che penetri in tale laberinto non sarà facilmente ascoltato e se lo fosse s'addosserebbe responsabilità ingiustificate, dando rapida prova della sua inesperienza⁶⁶.

La lettera evidenzia l'importanza di coinvolgere nella strategia di diplomazia culturale dei soggetti specializzati, che abbiano l'esperienza necessaria a comprendere il fenomeno e a governarlo. Il ruolo chiave è individuato nell'infrastruttura degli impresari stabilmente attivi nei mercati locali: «Del resto – scrive con pragmatismo la Legazione di Santiago – in Cile [le compagnie] non arrivano che contrattate dagli impresari italiani signori Faren e Salvati, ambi già decorati per meriti artistici ed è facile influire, caso mai, per un equo trattamento»⁶⁷. Tutti aspetti che le vicissitudini estere di Pirandello e del Teatro d'Arte confermeranno, come dimostrato dall'intensa attività dell'ambasciatore Montagna nei confronti degli impresari Scotto e Viggiani o dal ruolo delle compagnie “minori” per la penetrazione della nuova drammaturgia italiana in Sudamerica. Era stato proprio Giovanni Gentile, a inizio 1923, a rimarcare a Mussolini la necessità di un investimento nella diplomazia culturale, affinché «il Governo tuteli, almeno con i mezzi morali e politici di cui dispone, l'attività dei nostri artisti all'Estero» e intraprenda «una serie di provvedimenti che valgano ad aiutare, in rapporto alle condizioni dei paesi stranieri, la crisi presente dell'arte nostra»⁶⁸. La diplomazia culturale – continua Gentile – doveva colmare un ritardo della politica estera italiana:

La nostra produzione artistica non è inferiore per valore a quella di altre nazioni, che hanno già saputo conquistare, anche con questa materia, ricchi mercati stranieri: è bene perciò che anche i nostri addetti diplomatici e consolari si avvezzino a considerare l'arte e gli artisti nostri come materia preziosa di scambi, fecondi di arricchimento per il nostro paese.

⁶⁶ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, “Compagnie drammatiche e liriche italiane all'estero”, Lettera di Ruffillo Agnoli, 11 agosto 1922.

⁶⁷ *Ivi*, Lettera della Regia Legazione d'Italia a Santiago del Cile, 9 settembre 1922.

⁶⁸ *Ivi*, “Arte italiana all'estero. Tutela”, Nota di Gentile a Mussolini, 22 marzo 1923.

Gentile propone di coinvolgere «i componenti più facoltosi delle nostre colonie e le società italiane all'Estero», che rappresentavano in effetti una rete straordinariamente estesa e variegata di relazioni e competenze non soltanto assistenzialistiche ed economiche. Attraverso questa infrastruttura, particolarmente florida nel “Cono Sur”⁶⁹, si era da tempo consolidata la circolazione di esponenti della cultura italiana⁷⁰. Non sorprende quindi che il ministro scriva che lo sforzo per la

ampia ed efficace opera di penetrazione intellettuale ed artistica [...] dovrà essere particolarmente curat[o] nell'America del Sud, dove appunto l'Italia è dal suo preciso destino chiamata ad attuare la sua grande missione di popolare quegli sconfinati territori e di far germinare dal vecchio ceppo della civiltà latina la futura civiltà occidentale dei popoli del nuovo continente⁷¹.

Il successo di Pirandello in Sudamerica – soprattutto il successo presso gli intellettuali – rappresenta uno dei momenti vincenti di questa strategia, ma più per la grandezza del personaggio che per l'efficacia del disegno fascista. Occorre infatti rilevare come le ambizioni in politica estera di Gentile e Mussolini si ponessero in netto contrasto con l'evoluzione politica e sociale di quelle aree, come il Plata, dove lo sviluppo economico e la crescita dei movimenti nazionalisti avevano fatto sì che già dagli anni Dieci «non ci si aspettava più che fossero gli immigrati a civilizzare il paese, semmai il contrario: era l'Argentina che doveva “civilizzare” l'immigrato»⁷². Lo stesso concetto di “italianità” era vissuto come un tema complesso: il riferimento generico alla Patria di origine poteva rappresentare un collante ideologico condiviso per le comunità di immigrati, ma sovrapporre agli antichi miti italiani – da quelli classici al Risorgimento – il nuovo arsenale di ‘miti’ elaborati dal fascismo era questione assai più controversa⁷³. E se alcune società italiane, come la

⁶⁹ In Argentina si contano le società italiane all'estero più numerose (302 su 1159, secondo il censimento del 1896) e quelle con il maggior numero di iscritti (124.543 contro i 31.145 delle statunitensi) e il capitale sociale più cospicuo. I sodalizi argentini saliranno a 463 nel *Censo* del 1914. Se il numero pare ingente, «certamente si trattava di una cifra inferiore alla realtà» (Fernando Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 164-165).

⁷⁰ Per una panoramica limitata alle arti performative, cfr. Alessandra Vannucci, *A pátria no palco: mobilização política e construção de uma identidade nacional nos clubes recreativos italianos em São Paulo (1870-1920)*, «Eixo Roda», vol. 28, n. 3, 2019, pp. 41-64; Marta Petricoli, *Oltre il mito*, cit., pp. 260-277.

⁷¹ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, “Arte italiana all'estero. Tutela”, Lettera di Gentile a Mussolini, 15 dicembre 1923.

⁷² Devoto, *Storia degli italiani in Argentina*, cit., p. 314.

⁷³ Emilio Gentile, *Emigración italiana e italianidad en Argentina en los mitos de potencia del nacionalismo y del fascismo (1900-1930)*, «Estudios Migratorios Latinoamericanos», n. 2, 1986, pp. 143-180.

Dante Alighieri, avrebbero vissuto un progressivo processo di fascistizzazione sostanzialmente vincente⁷⁴, altre esperienze si rivelarono insoddisfacenti, al punto che «durante la década de 1920, al fallar las expectativas expansionistas, Mussolini pensó en la disolución de los *fasci* en el exterior»⁷⁵. Il posto delle arti, in questa strategia, è definito per la prima volta in una circolare a firma Mussolini inviata alla rete estera nel gennaio del 1924. Nelle parole del duce, la diplomazia culturale italiana «deve tendere a un unico scopo: la conquista dei mercati artistici stranieri»⁷⁶. Se la circolare anticipa il ruolo di «guida» delle rappresentanze diplomatiche che si sostanzierà, sul finire del 1926, nella legge istitutiva gli «Istituti di cultura italiana all'estero», questo primo atto ufficiale di *soft power* ha un vero grande assente: il teatro drammatico. Nel testo si fa infatti esclusivo riferimento alla «opera d'artisti nostri, sia delle arti figurative che di musica e di canto». Se l'esclusione pare un deciso passo indietro rispetto alle riflessioni del governo Facta sul finanziamento alle compagnie drammatiche (soprattutto le minori), ciò non significa che in questo momento il fascismo non si preoccupi della prosa: confermando anche in quest'ambito la «strategia del 'cerchiobottismo' di Mussolini e dei suoi più stretti collaboratori» che è propria degli anni Venti⁷⁷, il duce sosterrà in forma più o meno occulta l'attività di impresari e compagnie a lui vicine, avviando al contempo una progressiva opera di controllo sull'espatrio degli artisti⁷⁸.

Le tournée di Pirandello del 1925-1927 rappresentano il punto più emblematico di questa strategia e diventano compiute affermazioni di *soft power* sulle quali il governo inizia proprio in quegli anni a lavorare in maniera sistematica. Mentre gli sforzi si concentrano su alcuni grandi nomi di cartello, soprattutto in ambito musicale, la rete diplomatica sostiene la circolazione e la traduzione della drammaturgia contemporanea nelle lingue locali (Pirandello, Rosso di San Secondo⁷⁹). Un indirizzo che travalica i confini del teatro drammatico: quando tra la fine del 1926 e il 1927 Alfredo Casella realizza tra

⁷⁴ Francesca Cavarocchi, *Avanguardie dello spirito*, cit., pp. 130-140.

⁷⁵ María Victoria Grillo, *Creer en Mussolini. La proyección exterior del fascismo italiano (Argentina, 1930-1939)*, «Ayer», n. 62, 2006, p. 235.

⁷⁶ ASMAE, *Archivio del Commercio 1919-1923*, Reparto generale, b. 25, «Arte italiana all'estero. Tutela», Circolare di Mussolini ai RR. Agenti diplomatici e consolari, n. 10, 23 gennaio 1924.

⁷⁷ Fiamma Nicolodi, *Aspetti di politica culturale nel ventennio fascista*, in *Italian Music During the Fascist Period*, a cura di Roberto Illiano, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 97-98.

⁷⁸ La circolare n. 18 del 4 marzo 1925 istituisce il nulla osta preventivo per l'espatrio da parte della Corporazione Nazionale del Teatro. Tuttavia, la misura «trovò un'applicazione limitata a causa delle successive travagliate vicende della Corporazione». Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 95.

⁷⁹ ASMAE, *Direzione Generale Affari Commerciali 1927*, b. 63, fasc. 8; ivi, b. 65, fasc. 54.

Europa centrale, paesi baltici e Stati Uniti un giro attentamente pianificato dalle ambasciate⁸⁰, il debutto al Metropolitan di New York de *La Giara* è investito del compito di «introdurre per la prima volta sulla maggiore scena nordamericana uno dei compositori della nuova Italia»⁸¹ attraverso un lavoro tratto da una novella del suo principale drammaturgo. Si tratta di azioni che testimoniano un progressivo spostamento delle strategie di *soft power* verso alcune grandi iniziative di propaganda istituzionale, che trovano conferma nella Legge 19 dicembre 1926, n. 2179, recante “Norme per la creazione d’Istituti di cultura italiana all’estero”⁸², e che vedranno nell’istituzionalizzazione degli anni Trenta la decisiva consacrazione. Se la ponderosa documentazione d’archivio ancora da esplorare consentirà di meglio inquadrare questi fenomeni, un primo sguardo al caso pirandelliano evidenzia come anche nell’ambito della diplomazia culturale il fascismo abbia dovuto fare i conti con la complessità della scena teatrale, dove a fianco dei grandi nomi da esportazione agisce il «pulviscolo» dei «nomi un po’ meno illustri, almeno ai nostri occhi, o meno innovativi, o più legati alle culture nazionali»⁸³, che si rivelano altrettanto essenziali per veicolare le proposte culturali della “nuova Italia”. Oltre a questo fenomeno, i controversi risultati del Teatro d’Arte e di Pirandello in termini di ricezione critica e di pubblico confermano come la categoria del “successo” (misurata a posteriori attraverso recensioni, memoriali o, nel nostro caso, anche rapporti d’ambasciata) rappresenti un tema ambiguo e scivoloso, al quale non sempre corrisponde quella “fortuna” che spesso la Storia ci consegna come prodotto dell’immaginazione sociale e politica delle élites intellettuali⁸⁴.

⁸⁰ *Ivi*, b. 3, fasc. 2.

⁸¹ *Ivi*, *Attività prossima di Alfredo Casella*, s.d.

⁸² *Ivi*, b. 3, fasc. 42.

⁸³ Mirella Schino, *Sette punti fermi*, in *L’anticipo italiano*, cit., p. 34.

⁸⁴ Carlos Altamirano, *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 24.