

antropologia e teatro

ARTICOLO

L'operetta *Baraonda* (1936) di Lessi, Compare, Perrone. Una “monelleria” nel sistema di propaganda attuato dal regime fascista attraverso i generi leggeri

Francesca Di Fazio

Abstract – ITA

Il ritrovamento di materiali inediti relativi all'operetta *Baraonda* (1936) presso un archivio privato bolognese offre nuove prospettive sull'uso del teatro leggero nella propaganda fascista. L'operetta, di Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone, prodotta per l'Opera Nazionale Balilla presso il Teatro Solvay di Rosignano, si inserisce nel più ampio quadro del controllo culturale esercitato dal regime, che favorì il teatro d'infanzia e le forme di spettacolo leggere per consolidare il consenso. Tuttavia, *Baraonda* si distingue per un approccio critico, evidenziato dagli stessi autori, che riflette le tensioni tra esigenze artistiche e adesione alle linee del regime. Questo studio esamina il ruolo dell'operetta nel sistema teatrale fascista, confrontandone la narrazione con altre produzioni coeve, evidenziando così le ambiguità e i margini di dissenso.

Abstract – ENG

The discovery of previously unpublished materials related to the operetta *Baraonda* (1936) in a private archive in Bologna offers new perspectives on the use of light theatre in Fascist propaganda. The operetta—written by Giulio Compare, Dino Lessi, and Francesco Perrone—was produced for the Opera Nazionale Balilla and staged at the Teatro Solvay in Rosignano. It is situated within the broader framework of cultural control exercised by the regime, which promoted children's theatre and light entertainment forms as tools to consolidate popular support. However, *Baraonda* stands out for its critical approach—highlighted by the authors themselves—which reflects the tensions between artistic aspirations and adherence to the regime's directives. This study examines the role of operetta within the Fascist theatrical system, comparing its narrative to other contemporary productions and thus shedding light on the ambiguities and subtle spaces of dissent embedded within the cultural policies of the period.

ARTICOLO

L'operetta *Baraonda* (1936) di Lessi, Compare, Perrone. Una “monelleria” nel sistema di propaganda attuato dal regime fascista attraverso i generi leggeri¹

Francesca Di Fazio

Introduzione

In un archivio privato bolognese² sono stati recentemente ritrovati materiali inediti dattiloscritti e manoscritti (copione, libretto, spartito e schema coreografico completo di bozzetti dei costumi) riguardanti un'operetta presentata nel 1936 da Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone al Teatro Solvay di Rosignano, dal titolo *Baraonda*³. La scoperta di questa documentazione offre l'occasione per una riflessione intorno al ruolo che le forme di teatro cosiddette “leggere” – e in particolare l'operetta e il teatro per l'infanzia – ebbero in quella macchina propagandistica che il fascismo approntò a partire dagli anni '20 e che mise in atto un preciso controllo delle produzioni teatrali.

Solo da poco rientrate negli interessi degli studi teatrali (Bower 2024; Schino 2017), le forme di teatro leggero erano nondimeno le più seguite, come attesta chiaramente un documento del Ministero della Cultura Popolare, risalente al 1940 e fin qui passato sotto traccia: in vista dell'Esposizione Universale del 1942 da ospitarsi a Roma (EUR) e mai realizzata, il MinCulPop elaborò un'analisi sull'andamento degli spettacoli teatrali in Italia, nella quale si evidenzia che, oltre la lirica, “il gusto del pubblico, fra tutte le altre forme, si orienta nettamente verso i tipi di spettacoli leggeri”⁴. In particolare, è interessante notare come, al di là della retorica del “teatro di massa” auspicato da Mussolini, negli anni Trenta il regime fascista abbia presto intercettato questa tendenza, decidendo non solo di asseendarla ma di promuoverla attivamente. Ne è un esempio particolarmente significativo la produzione dell'operetta *Baraonda* presso il Teatro Solvay di

¹ Il presente articolo è esito della ricerca sviluppata nell'ambito del progetto “Teatro e diplomazia nell'Italia fascista: un'indagine dei generi leggeri”, coordinato dal prof. Matteo Paoletti (Università di Bologna), finanziato con fondi ALMArie CURIE 2021 e fondi dell'Unione europea - NextGenerationEU.

² Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna). Si ringrazia per la gentile concessione a pubblicare i documenti su *Baraonda*.

³ Le riproduzioni fotografiche dei materiali relativi a *Baraonda* e conservati nell'archivio privato di Marco Muzzati (Bologna) verranno pubblicate con accordo del proprietario sul Sistema Bibliotecario di Ateneo dell'università di Bologna.

⁴ Archivio Centrale dello Stato (di seguito ACS), Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per il Teatro, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 1940, 3945, b.1292.

Rosignano da parte dell'Opera Nazionale Balilla, di cui il materiale artistico rinvenuto testimonia l'attenzione dedicata alla messa in scena. L'operetta, vincitrice di un concorso indetto dall'O.N.B. di Livorno, si situa nel filone del teatro propagandistico ed educativo promosso dall'ente, essenziale allo sviluppo di un consenso interno al Paese. Allo stesso tempo, tuttavia, essa solleva degli spunti unici di riflessione che la situano in una posizione problematica rispetto alla maggioranza della produzione teatrale dedicata all'infanzia, costellata di testi apertamente propagandistici (si pensi, per citare un esempio fra i tanti, alla collezione "Il Teatro del Balilla" pubblicata da Ausonia a partire dal 1928, con titoli quali *Santa Milizia, I primi balilla, L'avanguardista, Il milite, Bepi il piccolo triestino...*). Non solo: come si vedrà, la trama di *Baraonda* si distanzia in parte dalle innumerevoli rievocazioni celebrative della storia di Giovan Battista Perasso detto Balilla, ma lo fa in ragione di un intento critico chiarito dagli stessi autori in una nota apposta al dattiloscritto del copione dell'operetta:

[...] i lavori destinati ai ragazzi sono nella maggioranza così congegnati: il bimbo o la bimba, vittima della miseria e del destino avverso o della cattiveria umana e la bimba o il bimbo coraggioso, audace, intraprendente che salva il bimbo o la bimba fra il generale contento. In questi ultimi tempi si è aggiunto un perfezionamento: la scena finale con la consegna della medaglia all'eroe, per lo più vestito da balilla, con relativo discorsetto di circostanza e saluto al Duce. Così gli applausi non possono mancare: evidentemente sono indirizzati al Duce e non all'autore... Ma tant'è: la cronaca può registrare uno scrosciente applauso finale...ed il lavoro è salvo!⁵. (Compare, Lessi, Perrone 1936: III).

Nonostante gli autori motivino il loro intento principalmente con ragioni artistiche⁶, *Baraonda* si insinua nelle pieghe di quel sistema teatrale di indottrinamento immaginato dal fascismo per le giovani generazioni.

⁵ Giulio Compare, Dino Lessi, Francesco Perrone, *Baraonda*, dattiloscritto con note manoscritte. Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna).

⁶ Si legge ancora nella nota: "Da parecchi anni interessati alla preparazione e messa in scena di spettacoli d'operetta eseguiti esclusivamente da complessi artistici dell'Opera Balilla, avevamo da tempo potuto meglio di ogni altro constatare che, se non mancavano entusiasmo, attitudine e capacità tra la massa dei giovani e piccoli artisti, difettava per contro grandemente il repertorio a loro adatto [...]".



Fig. 1 – Frontespizio del dattiloscritto del copione di *Baraonda*.

Propaganda "leggera": lo sfruttamento dei generi popolari

È noto che accanto all'immagine di roboante potenza coercitiva, imbevuta di inneggiamenti alla guerra e di feroce espansione coloniale, il fascismo seppe anche creare consenso attraverso la persuasione e la propaganda. È altresì noto che il teatro, oltre al cinematografo, giocò una parte fondamentale in questa opera di attrazione: lo stato fascista, infatti, intervenne in modo sostanziale e mirato nella ridefinizione del sistema culturale italiano⁷. Già a partire dagli anni Venti, una delle prime iniziative perseguitate fu quella di assicurare la

⁷ Sui rapporti tra il teatro e il fascismo si vedano, tra gli altri, Carlotta Clerici, *Le théâtre italien pendant le fascisme*, «Revue Française d'Histoire des Idées Politiques», n. 8, L'Harmattan, 1998, pp. 323-338; Simonetta Falasca-Zamponi, *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, Berkeley, University of California Press, 1997; Matteo Paoletti, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di diplomazia culturale*, «Teatro e Storia», vol. 42, 2021, p. 315-336; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* (1994), Corazzano, Titivillus, 2009; Emanuela Scarpellini,

conoscenza e la circolazione della cultura italiana all'estero, e questo sviluppando diverse azioni di diplomazia culturale (Paoletti 2022: 201-221).

All'interno dello stato fascista, i primi segni di intervento del governo cominciarono anche in questo caso dagli anni Venti, non solo per una determinazione di ordine politico ma anche pragmaticamente per far fronte alla crisi massiva che gli anni della Grande guerra avevano apportato al settore dello spettacolo. Le misure partirono dal teatro musicale, come testimonia l'organizzazione di due congressi, il Congresso dell'Arte Lirica (Roma, 15 marzo 1923), e il Congresso del Teatro Drammatico e dell'Operetta (Milano, 15 gennaio 1924) (Paoletti 2020; Paoletti 2019: 55-70).

Nel suo formarsi quale regime totalitario, il fascismo degli anni Venti avvertì il bisogno di “appropriarsi delle organizzazioni sociali esistenti, crearne di nuove, moltiplicare la portata e le prerogative delle strutture verso cui dirigere, fin dall'infanzia, il maggior numero possibile di uomini e donne” (Gentile 2020: 141). Vennero infatti create l'Opera Nazionale Dopolavoro (O.N.D.)⁸ e l'Opera Nazionale Balilla (O.N.B.)⁹, entrambe direttamente dipendenti dal partito fascista. L'O.N.B., creata nel 1926, fu considerata “la vera scuola del fascismo, non solo perché era gestita da uomini completamente asserviti alla causa, ma soprattutto perché incarnava l'ideale pedagogico dei dirigenti in camicia nera” (Betti 1984: 93-94). Tale Opera, per la quale il Ministero dell'interno stanziava un contributo annuo di un milione di lire¹⁰, era finalizzata all’“educazione fisica e morale della gioventù”¹¹, che persegua attraverso la partecipazione sia a tornei e giornate ginniche che a iniziative culturali tra cui, come si vedrà, la realizzazione di veri e propri spettacoli da parte dei Balilla stessi.

Gli anni Trenta videro una messa a punto di numerose riforme e inquadramenti del sistema dello spettacolo da parte dello Stato. Nel 1931 le competenze sulla censura teatrale vennero affidate direttamente al Ministero dell'interno, sancendo che “Non possono darsi o recitarsi in pubblico opere, drammi o ogni altra produzione teatrale che siano, dal Ministero dell'interno, a cui devono essere comunicati per l'approvazione,

Organizzazione teatrale e politica del teatro nell' Italia fascista, Firenze, La Nuova Italia, 1989; Jeffrey T. Schnapp, 18 BL: *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.

⁸ Sui Cfr. R.D.L. 1° maggio 1925, n. 582, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1925/05/14/112/sg/pdf> (ultimo accesso 3 Settembre 2024). L'O.N.D., creata con l'obiettivo di occuparsi del tempo libero dei lavoratori su tutto il territorio nazionale, divenne rapidamente l'ente principale dell'inquadramento delle masse da parte del regime.

⁹ Cfr. R.D.L. 3 aprile 1926, n. 2247, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1927/01/11/7/sg/pdf> (ultimo accesso 3 Settembre 2024).

¹⁰ Cfr. R.D.L. 3 aprile 1926, n. 2247, Art. 9.

¹¹ *Ivi*, Art. 1.

ritenuti contrari all'ordine pubblico, alla morale o ai buoni costumi”¹². Sotto il dicastero di Galeazzo Ciano alla Stampa e Propaganda vennero emanati due decreti: il primo a disciplina degli enti lirici e delle stagioni liriche¹³, il secondo a regolamentazione di tutte le altre forme performative, dai concerti all'operetta, dalle stagioni dei teatri minori alla prosa e alla rivista¹⁴. Uniformazione, dunque, e fascistizzazione del sistema dei teatri lirici italiani: va da sé che “l'attività degli Enti” dovesse “essere intesa soprattutto alla educazione musicale e teatrale del popolo”¹⁵. Tale uniformazione, unita ad una azione disciplinatrice (De Pirro in Scarpellini 1989: 164-165)¹⁶, non favorì un arricchimento delle forme teatrali italiane da un punto di vista estetico e contenutistico. Una funzione che svolsero invece forme di teatro leggero, che incontrarono sempre più favore di pubblico nel corso degli anni Trenta. Nel documento promosso dal MinCulPop citato in apertura¹⁷, riguardante l'analisi degli spettacoli in vista dell'Esposizione Universale di Roma, la prevalenza dei generi leggeri è netta, tanto che alle voci di operetta e rivista (riportate insieme, è bene quindi avere in mente che la rivista si era sempre più diffusa, anche a discapito dell'operetta) si legge:

Il pubblico ha dimostrato un interesse sempre crescente per questi generi di spettacoli, malgrado il progressivo aumento dei prezzi che, nel quadriennio, si sono raddoppiati. È il più netto fenomeno di tutta la serie esaminata e si ritiene che tale orientamento debba essere preso in seria considerazione nello stabilire il programma degli spettacoli dell'Esposizione¹⁸.

Quando tale analisi viene effettuata si sono appena conclusi gli anni Trenta: il regime si dimostra non solo attento alle tendenze, ma soprattutto disposto ad asseendarle e quindi a finanziarle. Un atteggiamento, questo, che doveva essere già ben avviato da tempo.

¹² Cfr. R.D.L. 18 giugno 1931 n.773, Art. 73, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1931/06/26/146/so/146/sg/pdf> (ultimo accesso 10 Ottobre 2024).

¹³ Cfr. R.D.L. 3 febbraio 1936-XIV, n. 438, <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/gu/1936/03/27/72/sg/pdf> (ultimo accesso 10 Ottobre 2024)

¹⁴ Cfr. R.D.L. 3 febbraio 1936-XIV, n. 720.

¹⁵ *Ivi*, Art. 2.

¹⁶ In particolare: «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».

¹⁷ ACS, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale per il Teatro, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 1940, 3945, b.1292.

¹⁸ ACS, Servizio ospitalità, Dati Statistici Sugli Spettacoli, 3945, b.1292, 1940.

Se il successo dei generi leggeri è stato letto come mera espressione di un mutato gusto di un nuovo ceto sociale alla ricerca di distrazioni da una realtà bellica disturbante (Pedullà 2009: 185-188)¹⁹, appare difficile pensare che il regime abbia permesso lo sviluppo di forme culturali leggere, “di evasione”, senza apporre su di esse attenzione e sorveglianza. Questo è tanto più vero alla luce dello stretto controllo politico e amministrativo esercitato dal regime sull’intero sistema teatrale italiano e lo sfruttamento di esso quale mezzo di propaganda.

È altresì vero che le forme di teatro leggero possono muoversi con maggiore libertà, perché “la peculiarità di azioni o scelte non turba, nel comico. [...] Loro sì, gli artisti minori, possono coltivare la loro bizzarria senza fare e farsi danno, perché lo spettacolo leggero è per sua natura un po’ strano, diverte proprio per questo” (Schino 2017: 111). Se la retorica del Ventennio appare ed è stata tramandata nei termini di disciplina, serietà e rigore, è pur vero che essa si voleva portatrice di “modernità”: a fronte della stagnazione tematica e attoriale del teatro di prosa, gli spettacoli “minori” trasmettevano invece “una modernità garbata, leggera, elegante, non trasgressiva, danzante, un po’ facile” (Schino 2017: 126) che, oltretutto, attraeva più spettatori e quindi più incassi. Infatti, “nonostante la controversa accoglienza da parte della critica e il valore estetico talvolta discutibile, lo spettacolo leggero italiano [...] divenne una delle colonne portanti del mercato teatrale fino alla fine degli anni Venti, grazie alla sua popolarità presso il pubblico e alla sua capacità di produrre guadagno” (Paoletti 2024: 13). Inoltre, se da un lato la morsa del controllo sugli spettacoli si fece più stretta, dall’altro il regime doveva “procurarsi consenso, configurandosi padrone ma anche benefattore” (Trezzini – Curtolo 1983: 45). Tale fine poteva essere ottenuto anche attraverso l’intrattenimento offerto da spettacoli leggeri e accessibili, promossi dal regime (si ricordi che ai lati dei palchi erano spesso collocati imponenti fasci, a sottolineare il ruolo del regime nel garantire piacere e cultura). Diversi studiosi, infatti, hanno ritenuto che l’effetto propagandistico in ambito teatrale fosse basato più sull’esperienza dello spettatore che sul messaggio specifico impartito dal dramma, in modo “ingannevolmente apolitico” (Gaborik 2021: 210) o indiretto (De Grazia 1981: 166; Scarpellini, 1989: 108).

Anche nel teatro per l’infanzia “messaggi ben precisi vengono spesso trasmessi sotto un ammanto di festosità giocosa” (Cipolla 2023: 40). La diffusione del teatro per l’infanzia trovò sotto il fascismo una grande spinta, in

¹⁹ In particolare: “Il fascismo sviluppò un intenso intervento politico nei confronti del teatro ma questo non fu, ovviamente, sufficiente a far nascere una cultura teatrale autonoma dotata di linguaggi espressivi originali. [...] Nel corso degli anni Trenta la scena italiana [...] – ad onta dei tanti proclami di rottura con il teatro borghese – ripiegò, piuttosto, sul repertorio dei cosiddetti ‘telefoni bianchi’: la commedia di costume, alla fine, attrasse il gusto di un nuovo pubblico piccolo-medio borghese. [...] l’affermazione di un repertorio italiano di teatro, come si diceva allora, ‘digestivo’ appariva come il riflesso di una finta tranquillità sociale, in realtà perturbata da scelte militarmente aggressive – in Etiopia e in Spagna – effettuate dal regime dominante”.

particolare dopo l'applicazione del decreto Gentile del primo ottobre 1923, che introdusse tra i nuovi insegnamenti anche la recitazione. Le indicazioni didattiche ministeriali prescrivevano nelle classi preparatoria e prima la “recitazione di brevissimi dialoghi”, nelle seconde e nelle terze “l'interpretazione di brevissimi componimenti teatrali per fanciulli” e nelle classi successive “la rappresentazione di una commediola”; contemplavano inoltre la dotazione da parte di ogni scuola di una “raccolta di dialoghi e di piccole commedie per recite scolastiche”. Le ampie e dettagliate prescrizioni redatte dalla commissione presieduta da Giuseppe Lombardo Radice riflettevano soprattutto l'interesse per il canto. Le nuove normative stimolarono lo sviluppo di un'editoria specializzata, dedicata alla pubblicazione di cataloghi di testi teatrali e repertori musicali, come quelli prodotti da Paravia e SEI (Vagliani 2004: 8-19). Se la letteratura teatrale pubblicata per l'infanzia durante il ventennio fu uniformemente imbevuta di moralismo e propaganda, il panorama musicale sembrò mantenere, almeno in certi casi, un grado di libertà maggiore. Il suo repertorio era infatti riccamente nutrito da quello fiabesco, come risulta dalle numerose fiabe musicali prodotte in quegli anni: si pensi a quelle musicate da Luigi Ferrari-Trecate come *Ciottolino*, su libretto di Giovacchino Forzano²⁰, o alle innumerevoli versioni di Pinocchio in musica (Vagliani 2004: 8-19). Un ruolo propulsivo per questo genere fu svolto anche dalla nascita e dal clamoroso successo del Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. Questo teatro di marionette a filo, accanto a riduzioni di opere celebri, metteva in scena nuove composizioni create su commissione, spesso ispirate a temi fiabeschi come *La bella addormentata nel bosco* di Ottorino Respighi, su libretto di Gian Bistolfi (1922). L'esperienza di Podrecca è significativa dello sfruttamento dei generi leggeri da parte del regime poiché, divenuto celeberrimo sia a livello nazionale che internazionale (“I Piccoli” di Podrecca effettuarono lunghissime tournées in Europa e negli USA), Mussolini stesso ne lodò le doti creative: “Applaudo alla nobile istituzione del T.d.P., che è riuscita a suscitare una vera ammirazione, non solo tra i più piccoli, ma anche tra le personalità più eminenti nel campo dell'arte”, si legge in un dossier francese della compagnia di Podrecca²¹. Del '38 è poi l'organizzazione a Bologna del Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile²², che si aprì con il *Manifesto della Letteratura Giovanile* a firma di Filippo Tommaso

²⁰ Sempre di Ferrari-Trecate: *La Bella e il Mostro*, libretto di Fausto Salvatori (Milano, Teatro alla Scala 1926); *Le Astuzie di Bertoldo*, libretto di Ostilio Lucarini e Carlo Zangarini (Genova, Carlo Felice 1930).

²¹ “J'applaudis à la noble institution du T.d.P. qui a su éveiller une vraie admiration, non seulement parmi les petitsmais aussi parmi les personnages les plus considérables dans le domaine de l'art”. *Teatro dei Piccoli (Vittorio Podrecca)*, Milano, Arti grafiche Pizzi e Pizio, s.d., conservato presso la Fondazione Tancredi di Barolo, Torino. Traduzione di chi scrive.

²² Gli atti sono stati pubblicati: *Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile con prefazione manifesto di F. T. Marinetti Accademico d'Italia, Bologna 1938-XVII*, Ente Nazionale per le Biblioteche Nazionali e Scolastiche, Roma, Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, 1939.

Marinetti (parole d'ordine sono “Fede in Dio”, “orgoglio italiano”, “esaltante poesia della guerra”, “adorazione del nuovo” e così via), e si chiuse con un intervento di Corrado Pavolini sul Teatro per ragazzi, che, analizzando la scarsa valenza artistica in cui versa, auspicava:

E a quell’alto comandamento di “andare verso il popolo” abbiamo da obbedire finalmente anche nel campo della prosa, non soltanto in quello della lirica: abbiamo da creare cioè opere schiaramente popolari, che sappiano toccare in ciascuno le più intime corde umane senza per questo deflettere da una vera dignità d’ispirazione e di linguaggio. (Marinetti – Volpicelli – Pavolini et al. 1939: 213)

La produzione dell’operetta per bambini *Baraonda*, negli anni successivi, sembra porsi in continuità con questo obiettivo esplicito del regime.

Rosignano Solvay, provincia di Livorno: teatro, industria e fascismo

Peculiare è il contesto politico e culturale in cui fiorirono sia l’operetta *Baraonda*, sia lo stesso Teatro Solvay di Rosignano quale nuovo polo teatrale di rilievo nell’area livornese. La storia del Teatro Solvay affonda le radici nei primi decenni del XX secolo, quando la Società Solvay decise di insediarsi in una regione della Maremma toscana caratterizzata fino ad allora da un forte isolamento agricolo. Nel 1923 Solvay Rosignano, dietro richieste della società belga, diventò a tutti gli effetti una frazione del comune di Rosignano. I dirigenti dell’azienda chimica si premurarono anche di organizzare attività ricreative sia per i dirigenti che per gli operai. In questo contesto, il piccolo circolo ricreativo conosciuto come “Il Circolino” diventò un luogo di incontro dove, accanto ai giochi e alle attività di svago, cominciarono a prendere forma le prime rappresentazioni teatrali, spesso improvvisate da dilettanti locali o da piccole compagnie di giro. Nel 1928, la crescente popolarità dello spettacolo spinse la Solvay a costruire un vero e proprio teatro, il Teatro Solvay, che ben presto accolse le prime compagnie professionali, contribuendo significativamente allo sviluppo culturale della comunità. In poco tempo, il teatro diventò un punto di riferimento non solo per i dipendenti della fabbrica, ma per l’intera popolazione di Rosignano e dei comuni limitrofi. I migliori complessi teatrali dell’epoca iniziarono a fare tappa a Rosignano, arricchendo il palinsesto culturale locale con spettacoli di richiamo. La direzione venne inizialmente data a Remo Lotti, seguito da Otello Bartalucci, che portò a Rosignano il *Lohengrin* di Aldo De Benedetti, cavallo di battaglia della Compagnia Sergio Tofano, Vittorio De Sica, Giuditta Rissone:

Nelle prime file di platea sedevano di fianco al direttore ed al sindaco addirittura Luigi Pirandello con la sua Marta, il figlio Stefano Landi, il regista Pavolini, Dario Valori ed altri VIP della cultura. Arrivarono i giornalisti, tutta Italia parlò di quello sperduto centro dove in un bellissimo teatro ai margini della Maremma si era fatto spettacolo e cultura (Fulvi 1989: 6).

Negli anni Trenta, tuttavia, il Teatro Solvay soffriva di instabilità economica, e, pur essendo dinamico per essere un teatro di provincia, pesava sui costi dell'azienda chimica. Nel 1934 subentrò alla direzione Dino Lessi (1901-2005). Nato a Volterra il 10 gennaio 1901, Lessi si trasferì a Milano a 17 anni, iniziando un percorso lavorativo e artistico nel mondo teatrale sotto la guida degli zii materni, già attivi nel settore. Dopo varie esperienze come trovarobe e aiuto attrezzi, collaborò con importanti compagnie di prosa, tra cui la Piperno-Melato, e ricoprì piccoli ruoli da attore. Dopo il servizio militare e brevi ritorni a Volterra, nel 1926 venne assunto dalla Solvay, dove ricoprì incarichi amministrativi, ma il suo interesse per il teatro rimaneva centrale.

Con la nascita del Dopolavoro Nazionale, la presidenza locale fu affidata a Carlo Leoni, segretario generale della Società Solvay, che propose a Lessi di avviare un'attività teatrale per i ragazzi inquadrati nell'Opera Nazionale Balilla, nonostante Lessi fosse iscritto al Partito Socialista dal 1920 e facesse parte "di una comitiva di fieri antifascisti" (Lessi 1999: 17)²³.

Il primo saggio, *Una partita a scacchi* di Giacosa, non riscosse successo, ma l'iniziativa proseguì con la messa in scena dell'operetta *Il piccolo balilla* di Romolo Corona, coinvolgendo un centinaio di giovani tra i sette e i quindici anni. Lo spettacolo ottenne grande consenso, venendo replicato più volte. Negli anni successivi vennero realizzate altre operette, tra cui *Fior di loto* e *Il domino verde*, anch'esse di Corona. Quest'ultima produzione richiese quattro mesi di lavoro e impiegò circa 150 costumi, creati grazie a una fabbrica di Ovada specializzata in abiti di carta. Le scenografie furono curate da Giulio Marchi e Giulio Pachetti, mentre il supporto musicale fu assicurato da Giulio Compare²⁴. Dopo il debutto a Rosignano, *Il domino verde* fu replicato con successo al Teatro San Marco di Livorno (Lessi 1999: 21-22).

A seguito di tali lavori Lessi intuì che per far andare gli abitanti di Rosignano a teatro bisognava coinvolgerli in prima persona: "esordisce in tono minore, con spettacolini affidati proprio a loro, ai bambini figli dei

²³ Si noti che è ciò che Dino Lessi stesso riporta a settant'anni di distanza dai fatti.

²⁴ Compositore di cui non si hanno notizie salvo che si classificò quinto al Festival di Sanremo del 1960 con il pezzo *È mezzanotte* interpretato da Joe Sentieri e Sergio Bruni.

dipendenti che non erano mai stati ammessi sul magico palcoscenico” (Lessi 1999: 7). È in tale ottica che Lessi decise di creare ex novo uno spettacolo per i ragazzi, e di proporlo per un concorso di operette indetto dall’Opera Nazionale Balilla di Livorno: è così che nacque *Baraonda*. Le finalità, tuttavia, puntavano probabilmente al di là del reperimento di pubblico tra i rosignanesi: non era difficile per Lessi immaginare che l’ottenimento di un riconoscimento dell’O.N.B. avrebbe fatto da volano per il piccolo teatro di provincia. Basta infatti osservare la rapida espansione dell’Organizzazione Balilla livornese per comprendere l’attenzione che il regime accordò alle più giovani generazioni. Alla sua creazione nel 1927, l’O.N.B. di Livorno²⁵ sovraintendeva alle organizzazioni giovanili di numerosi comuni: Collesalvetti, Rosignano Marittimo, Rosignano Solvay, Cecina, Bibbona, Castagneto Carducci, Campiglia Marittima, Piombino, Elba, Capraia e Gorgona. Nel 1927, la presenza dei Balilla e degli Avanguardisti è attestata in occasione di eventi come la cerimonia d’insediamento del Direttorio federale fascista²⁶ e la Leva fascista, una cerimonia di passaggio di età tra le organizzazioni giovanili. Già a distanza di un anno, le iscrizioni all’Opera aumentarono²⁷ e, nonostante alcune difficoltà finanziarie (Moscatelli 1995: 124), l’attività dell’O.N.B. livornese era intensa: lo testimoniano la cadenza settimanale del bollettino pubblicato dal Comitato provinciale dell’Opera sul quotidiano «Il Telegafo» e l’attenzione alla promozione e allo sviluppo delle attività culturali:

vengono istituiti corsi di cultura fascista, indetti concorsi di recitazione, di canto e di musica, formate piccole filodrammatiche in seno alle varie Legioni, istituite scuola per operai e artigiani, esposizioni d’arte per Avanguardisti e Balilla, di lavori di cucito e ricamo e di economia domestica per Piccole e Giovani Italiane. (Moscatelli 1995: 286)

Sin dal 1928 l’Opera livornese promuoveva infatti attivamente lo sviluppo del canto e del teatro con iniziative come il concorso di canto corale, a cui partecipavano gruppi speciali delle scuole elementari, tra cui i Balilla e le Piccole e Giovani Italiane. Questo “Esperimento di canto corale” (Moscatelli 1995: 291), i cui proventi andavano al Comitato provinciale dell’Opera, si svolgeva inizialmente presso il teatro del Dopolavoro, poiché l’O.N.B. non aveva ancora un proprio teatro a Livorno. Nel corso degli anni, l’attività musicale si ampliò con

²⁵ Per una dettagliata trattazione dell’O.N.B. di Livorno si rimanda a Francesca Moscatelli, *Nascita e sviluppo dell’Opera nazionale Balilla a Livorno*, Tesi di Laurea in Pedagogia, Università di Firenze, 1995. Ringrazio sentitamente la famiglia di F. Moscatelli per avermi accordato la possibilità di consultare la sua tesi.

²⁶ Cfr. Archivio di Stato di Livorno (AsLi), Fondo Questura di Livorno, Partito Nazionale Fascista e Faschi Giovanili, sotto fascicolo Federazione Provinciale Fascista, fascicolo A3 n. 486, 12 febbraio 1927.

²⁷ Cfr. AsLi, Fondo Questura di Livorno, fascicolo A3, cit., 6 marzo 1928.

gare di declamazione e canto corale, rivolte non solo ai tesserati dell’O.N.B. ma anche agli studenti delle scuole medie: “il fatto che spesso l’O.N.B. specifichi che i saggi si rivolgono sia ai suoi tesserati che agli allievi in genere degli istituti medi, fa supporre che non tutti questi ultimi aderiscano all’organizzazione balillistica e che l’O.N.B., attraverso tale attività culturale, cercasse di attrarli a sé”²⁸. L’Opera Balilla di Livorno istituì inoltre una propria banda musicale negli anni ‘30, che divenne una presenza importante nelle manifestazioni pubbliche, contribuendo in modo significativo all’aspetto coreografico delle celebrazioni dell’Opera. In seguito, grazie all’impulso del Gruppo Filodrammatico Insegnanti Fascisti, sorse piccoli gruppi teatrali indipendenti all’interno delle diverse Legioni, che organizzavano regolarmente spettacoli a beneficio delle Legioni Balilla. Si trattava perlopiù di spettacoli dai toni leggeri: nel marzo del 1930 fu ad esempio messa in scena la commedia di Sabatino Lopez, *La nostra pelle*²⁹. Il 24 maggio 1931 fu inaugurato a Livorno il teatro dei Balilla con la rappresentazione della commedia *Italo Balilla* di A. Orlandini³⁰.

Bisogna inoltre considerare un altro aspetto del contesto livornese: esponente maggiore del fascismo livornese era Costanzo Ciano, padre di Galeazzo, di intransigente fedeltà al regime, che intraprese una carriera di spicco a livello nazionale mantenendo allo stesso tempo una forte ingerenza sulla sua città natale. Nel 1924 Costanzo Ciano fu nominato ministro delle Poste e Telegrafi, divenuto poco dopo delle Comunicazioni. Nel 1930 divenne consuocero del duce grazie al matrimonio del figlio con Edda Mussolini, evento che gli conferì una posizione estremamente singolare e distintiva all’interno del regime e del Paese:

Una seconda dinastia si contrappone alla “vecchia” casa sabauda, per incarnare la nuova Italia fascista. Ed in particolare a Livorno l’immagine della “seconda dinastia” viene abilmente utilizzata dalla stampa per consolidare il potere dei Ciano, fomentando sentimenti d’orgoglio campanilistico e accrescendo le aspettative su un possibile sviluppo della città. In questo contesto è significativo che le principali opere realizzate sotto il regime, l’ospedale e lo stadio, siano intitolate rispettivamente a Costanzo e ad Edda.
(Mazzoni 2011: 20)

Il 28 aprile 1934, Mussolini nominò Costanzo presidente della Camera, preparando la nomina del figlio Galeazzo a sottosegretario alla Stampa e Propaganda. Mentre Galeazzo avviava la sua rapida ascesa, diventando il più giovane ministro degli Esteri e uno degli uomini più influenti del regime, il padre, grazie al

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Cfr. Bollettino dell’Opera Nazionale Balilla ne «Il Telegafo», 7 marzo 1930, p. 4.

³⁰ Cfr. Bollettino dell’Opera Nazionale Balilla ne «Il Telegafo», 22 maggio 1931, p. 4. Il nome dell’autore non è indicato per esteso.

nuovo incarico, consolidò il suo potere e rafforzò nella sua città natale l'immagine di protettore costruita nel tempo. A Livorno, infatti, Costanzo arrivò a controllare tutta la stampa locale, acquisendo la proprietà dei quotidiani «Il Telegrafo» (nel 1937) e la «Gazzetta livornese». Legato ai centri del potere politico ed economico, Ciano riuscì ad ottenere due risultati fondamentali per la città di Livorno: l'ampliamento della provincia a spese di quella di Pisa nel 1925³¹ (richiesta storica dei livornesi penalizzati dopo i moti del 1848), e, soprattutto, i benefici della legislazione speciale per lo sviluppo del porto industriale nel 1929. Nel “lungo travaglio del fascismo livornese” (Amore Bianco 2022: 197) Ciano spicca quindi come punto di riferimento, e questo non solo in campo politico. Egli ebbe infatti una grande influenza sulla vita culturale della città, “assumendo le presidenze onorarie di associazioni, comitati, enti, favorendo così quel capillare processo di conquista e inquadramento del mondo della sociabilità labronica” (Mazzoni 2011: 21).

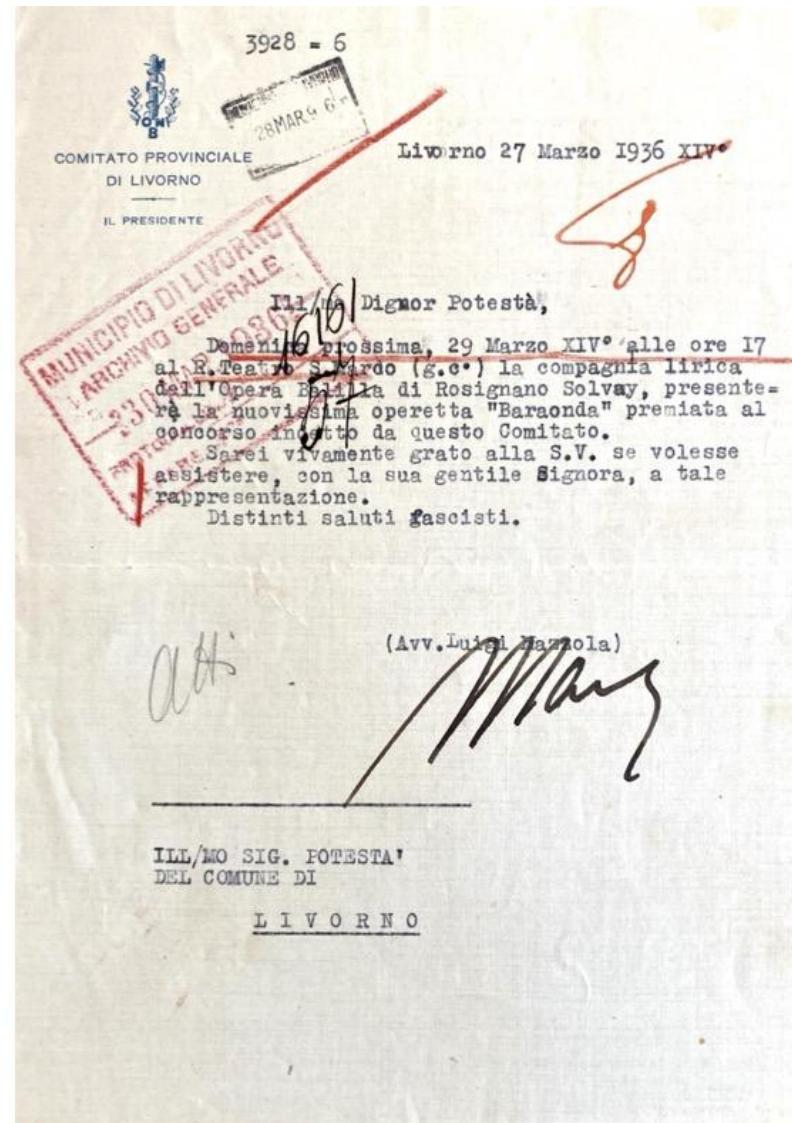
Quando, quindi, nella metà degli anni Trenta, Dino Lessi lavorava insieme a Giulio Compare e Francesco Perrone all'operetta da presentare al concorso indetto dall'O.N.B. di Livorno, lo faceva con la consapevolezza che il suo lavoro non consisteva solo nel creare una rappresentazione con i ragazzi e le ragazze di Rosignano, ma anche nel contribuire alla crescita e al riconoscimento del suo teatro agli occhi del regime fascista. L'intento riuscì: sul palcoscenico del Teatro Solvay cominciano ad alternarsi opere complesse come *I Rusteghi* di Carlo Goldoni, rappresentato in dialetto veneziano, e compagnie di spicco a livello nazionale, come quella di Emma Gramatica, che portò in scena con Memo Benassi *Isa dove vai?* di Cesare Vico Lodovici, così come altri spettacoli di prosa in cui il richiamo era costituito dalla presenza di grandi attori (Ermete Zacconi, Armando Falconi con Nino Besozzi e Sarah Ferrati, Antonio Gandusio e Dina Galli). In quella realtà provinciale di recente creazione, la messa in scena di *Baraonda*, una nuova operetta per una nuova generazione e per un nuovo teatro, ha dunque segnato uno spartiacque oltre il quale Dino Lessi ha sviluppato una progettualità di direzione artistica, che si protrarrà poi ininterrotta fino agli anni Ottanta.

Ripercorrendo per sommi capi la storia del Teatro Solvay, si nota come essa sia legata in modo singolare alle politiche attuate dal fascismo. Un piccolo teatro di provincia, nato come contraltare ricreativo dei progressi della tecnica industriale, fu in grado di attrarre la circuitazione anche di compagnie primarie grazie alla direzione ponderata di chi seppe cogliere (e riprodusse, non tanto per fini politici quanto artistico-organizzativi) l'essenza della politica culturale portata avanti dal regime: da un lato fare leva sulle giovani generazioni, dall'altro sfruttare i generi più popolari come operetta, rivista e cinematografo per attirare quanto più pubblico possibile, e il suo consenso.

³¹ Si noti a margine che è in questo momento che Rosignano passa sotto la provincia di Livorno.

antropologia e teatro

N. 19 (2025)



Scanned with CamScanner

Fig. 2 – Invito al podestà alla rappresentazione al Teatro San Marco di Livorno di *Baraonda*, da parte dell'allora presidente del comitato provinciale di Livorno dell'O.N.B. Luigi Mazzola. Archivio Storico del Comune di Livorno (CLAS), 1936, n. 57, Enti culturali.

Baraonda: una premiata "monelleria"?

La prima di *Baraonda* andò in scena al Teatro Solvay il 21 marzo 1936, alla presenza delle autorità locali e del presidente dell'O.N.B. di Livorno³². Il rilievo dato alla rappresentazione si manifestò nella sua ripresa, poche

³² Cfr. Il bollettino dell'O.N. Balilla, in "Il Telegioco", 21 marzo 1936.

sere più tardi, al Teatro S. Marco di Livorno³³, dove il podestà venne invitato da parte dell'allora presidente del comitato provinciale di Livorno dell'O.N.B. Luigi Mazzola³⁴. Nel copione dell'opera è indicato che la scenografia è stata ponderata per adattarsi sia a grandi palchi che a realtà più piccole, così come oltre alla coreografia originale ne viene fornita anche una "ridotta", per "complessi meno attrezzati". In effetti, *Baraonda* ebbe una sua modesta tournée: "dopo tre recite a Rosignano, accolte con tanto favore, portammo lo spettacolo all'ex Teatro San Marco di Livorno, dove fu accolta con eguale entusiasmo. Dopo un paio di settimane ci recammo a Volterra, al Teatro Persio Fiacco; tre mesi dopo lo stesso spettacolo venne preparato ed eseguito a Pontedera dai ragazzi di quella cittadina" (Lessi 1999: 23).

I quattro documenti artistici relativi all'operetta *Baraonda* permettono di osservare la cura con cui ognuno di essi è stato realizzato: si tratta del manoscritto dello spartito, di due dattiloscritti – il primo, contenente il testo dell'operetta, comprende anche una significativa "presentazione" a firma degli autori; il secondo espone minuziosamente la coreografia ed è impreziosito da illustrazioni raffiguranti alcune scene e i costumi –, ed infine di una versione a stampa del libretto dell'operetta, edita da Arti Grafiche S. Belforte & C. di Livorno, e venduta al costo di tre lire. Tali materiali sono estremamente rari, visto che la maggior parte delle fonti del teatro musicale per l'infanzia sono libretti a stampa di fiabe musicali. Essi permettono invece di identificare con esattezza le caratteristiche di *Baraonda* e la sua appartenenza al genere dell'operetta: il copione è infatti formato da un'alternanza di parti musicate, recitate e danzate. I bozzetti dei costumi, inoltre, si rifanno al gusto danubiano tipico delle produzioni operettistiche di Austria e Ungheria, dove il genere si era ampiamente diffuso e aveva compositori affermati³⁵.

Aprendo il libretto a stampa si legge che "L'Operetta 'Baraonda' si è aggiudicata il maggior premio al Concorso indetto dal Comitato Provinciale O. B. di Livorno": la scritta, marcata su una striscia di carta apposta seguitamente, denota l'intenzione di dare risalto all'ottenimento del premio. A ben guardare la stampa locale, tuttavia, risulta che in realtà nessuna delle 15 operette presentate a tale concorso (un numero considerevolmente elevato) fu propriamente insignita della vittoria:

Risultato del concorso per una commedia e operetta. – La Commissione giudicatrice del concorso teatrale per il repertorio Balilla indetto da questo Comitato Provinciale ha presentato la sua relazione con la quale

³³ Di cui vi è notizia in "Il Telegafo", 29 marzo 1936.

³⁴ Cfr. Archivio Storico del Comune di Livorno (CLAS), Enti culturali, 1936, n. 57.

³⁵ Tra cui Johann Strauss (1825-1899), Franz Lehàr (1870-1948), Emmerich Kalman (1882-1953).

ha constatato come nessuno dei concorrenti per una commedia sia riuscito a realizzare in compiute forme sceniche gli scopi per i quali il Concorso venne indetto e non ha quindi assegnato premio alcuno.

Delle quindici operette presentate, pur non avendo riscontrato in alcuna quel grado di compiuta realizzazione da giustificare l'assegnazione del primo premio indicato dal bando di concorso, tenuto conto delle doti dell'operetta "Baraonda" della quale sono risultati autori i signori Giulio Compare, Dino Lessi e Francesco Perrone, dell'Opera Balilla di Rosignano Solvay, e di quella "Il Principe Gaio", autore il maestro Alberto Montanari, classificandole a pari merito, ha assegnato a ciascuna di esse un premio di lire 1500 ed uno speciale di lire 600, all'operetta "Baraonda" per la veste impeccabile e per i particolari del progetto di sceneggiatura³⁶.



Fig. 3 – Bozzetto dei costumi per i poliziotti, contenuto nello schema coreografico di *Baraonda*.

³⁶ Il bollettino dell'O.N. Balilla, in "Il Telegiato", 21 marzo 1936.

Tre aspetti sono di notevole interesse: che nessuna delle operette avesse “quel grado di compiuta realizzazione” (e cercheremo di capirne il motivo); che un premio in denaro fu comunque assegnato; che *Baraonda* ricevette un premio “speciale di lire 600”.

Questa operetta è stata dunque premiata? La risposta, come si evince dal bollettino, non è univoca. La ragione di tale ambiguità risiede, con ogni probabilità, nel soggetto di *Baraonda*, il cui sottotitolo eloquente è “monelleria in 3 atti e 11 quadri”. La trama è effettivamente bizzarra, tanto più se si considera il contesto in cui è stata creata e presentata, e se la si confronta con le varie fiabe musicali che sono state composte all’epoca per esaltare il mito fondativo stesso dell’O.N.B.: quel Balilla fanciullo che sacrificò la sua stessa vita in nome della libertà del popolo genovese dall’usurpatore austriaco nel 1746³⁷. Lo stesso valeva per le messe in scena di prosa: è il caso, ad esempio, della “Fantasia scenica in due atti” di Antonio Favero, *I bimbi d’Italia*, rappresentata nel 1927 al Teatro Sociale di Brescia dalla Compagnia Filodrammatica Balilla, “alla presenza di due mila insegnanti e delle maggiori Autorità politiche e scolastiche in occasione del Congresso Provinciale Insegnanti Fascisti”³⁸, uno dei tanti esempi di quanto l’istituzione scolastica fosse permeata da iniziative propagandistiche.

Il testo di *Baraonda* narra la vicenda di un giovane Principe di un regno immaginario, cresciuto sotto la rigida tutela di un duca reggente che impone un controllo severo e reprime ogni forma di allegria e spensieratezza, non solo a corte ma in tutto il paese:

DUCA (vecchio austero, dalla figura maestosa e dalla parlata magniloquente infarcita di strampalate citazioni latine) – Oggi Sua Altezza Reale il nostro amato Principe (inchino generale) del quale per grazia di Dio e volontà della Nazione io sono guida e tutore – Sua Altezza Reale il nostro amato Principe (altro inchino generale)... compie quest’oggi il dodicesimo anno della sua giovane età, Pel futuro quindi, il suo “modus vivendi” vale a dire il suo modo di vivere, deve ancor più che pel passato ed il preterito essere ispirato al conseguimento di quella maturità ed integrità di carattere che sole potranno fare di lui un Re forte e sicuro nell’ars gubernandi vale a dire nell’arte di governare. Tutto ciò adunque ci impone di vigilare, ancor più che per il passato ed il preterito, ogni suo atto ed ogni suo pensiero, rendendo maggiormente rigidi quei

³⁷ Si veda ad esempio il testo carico di inquietante pietismo di Giuseppe Adami, *Balilla. Azione coreografica in sei quadri*, musica di Carmine Guarino, Milano, G. Ricordi & C. Editori, 1935. Qui, la morte di Balilla è mitizzata a martirio in nome della patria: “Allora, come se la terra germogliasse, nel fondo sorge la simbolica figura di Balilla, e intorno, in apoteosi, saettando le rondini, annunziatrici della primavera d’Italia, nata e fiorita dal martirio del giovinetto eroe” (p. 22).

³⁸ Antonio Favero, *I bimbi d’Italia. Fantasia scenica in due atti*, Brescia, Tipolitografia G. Vivanti, 1927.

legami di disciplina e di controllo che già più volte, signori Precettori degnato mi sono precisarvi e che riassumonsi nelle tre consegne a voi ben note di...

1° PRECETTORE – Severità

2° PRECETTORE – Austerità

3° PRECETTORE – Inflessibilità. (Compare – Lessi – Perrone 1936: 7)

La spensieratezza del giovane principe è sotto attacco. Tuttavia, una banda di giovani monelli, guidata dalla vivace Straccetta e dal misterioso Baraonda, si ribella a queste restrizioni. Durante la festa per il compleanno del Principe, i monelli irrompono, scatenando il disappunto del duca, il quale si propone di catturare il capo della ribellione. In un colpo di scena finale, si scopre che il misterioso Baraonda è lo stesso principe, che, travestito, si univa ai monelli per vivere momenti di spensieratezza e libertà. Alla fine, il duca, dopo essere stato catturato e gabbato dai monelli, è costretto a riconoscere il suo errore: è impossibile negare alla gioventù il diritto al divertimento e alla leggerezza, anche per un futuro re.

In *Baraonda* si assiste quindi a una vera e propria satira del potere, di un potere austero imposto da un tale duca, in cui non è difficile intravvedere le caratteristiche del duce del fascismo (la rigidità, il recupero di termini latini, l'autoritarismo, ...) ³⁹, che viene rovesciato da una banda di monelli che non accetta i suoi dettami. Certo, a capo della banda non è un altro monello, bensì il principe in persona, che infine ristabilirà un nuovo ordine: non poteva essere altrimenti. Nonostante le dovute precauzioni, il soggetto è alquanto insolito. L'appellativo “monelleria” presente nel sottotitolo generalmente rimanda a soggetti pinocchiegianti, da cui invece *Baraonda* non potrebbe differire di più, in quanto alla fine non è il monello protagonista e la schiera di altri bambini ad imparare qualcosa, bensì l'adulto e reggente duca. Così, infatti, Baraonda gli parla: “I ragazzi sono sempre disposti ad obbedire e rispettare: ma l'obbedienza ed il rispetto bisogna ottenerli con l'affetto e la persuasione, non con l'ostilità e la coercizione”. A fronte di ciò, gli autori hanno sentito doveroso apporre un'articolata nota d'intenti ⁴⁰ alla presentazione che precede il testo dattiloscritto, quella stessa nota citata precedentemente che lamentava gli applausi assicurati dagli inneggiamenti al duce. In essa si leggono anche le motivazioni di tipo più artistico che sottendono la messa in scena di *Baraonda*:

³⁹ La satira politica non stupisce se si dà credito allo schieramento antifascista che Lessi sostiene di aver avuto fin dal 1920, come indicato nella sua autobiografia. Cf. nota 25.

⁴⁰ La nota è datata dicembre 1936, ovvero diversi mesi dopo la prima messa in scena dell'operetta, risalente al 21 marzo dello stesso anno.

Da parecchi anni interessati alla preparazione e messa in scena di spettacoli d'operetta eseguiti esclusivamente da complessi artistici dell'Opera Balilla, avevamo da tempo potuto meglio di ogni altro constatare che, se non mancavano entusiasmo, attitudine e capacità tra la massa dei giovani e piccoli artisti, difettava per contro grandemente il repertorio a loro adatto [...]. Il Teatro dei giovani, pur dovendo soddisfare a particolari esigenze e limitazioni per ragioni di tecnica e di etica, non deve per questo ignorare completamente le tendenze artistiche del suo tempo, ne può rifiutarsi di secondare, entro i limiti di una ben intesa morale, i gusti del pubblico, essendo in ultima analisi qualsiasi spettacolo teatrale destinato a procurare diletto alla massa degli spettatori. Ne segue che un'operetta scritta oggi non può fare a meno, anche se destinata ad essere interpretata da ragazzi, di orientarsi verso gli schemi generali della moderna piccola lirica ed abbandonare quindi completamente le solite vecchie trame a base di fanciulli abbandonati, di principini smessi e rimessi sul trono tra le più stravaganti vicende, di orchi, lupi mannari, cappuccetti rossi e simili: tutta ottima gente animata dalle migliori intenzioni, ma che ormai ha fatto il suo tempo e respira male nella nuova atmosfera di sano realismo creata alla nostra gioventù da quattordici anni di educazione fascista.[...]

Intorno a queste due figure principali di fanciulli, presentati nella loro vera personalità e con la loro vera età, si aggira poi immancabilmente una folla di vecchi: babbi, mamme, nonni, nonne, vecchio saggio, vecchia strega, vecchio pastore, il sindaco, il parroco ecc.ecc. E quindi grande sfoggio di barbe di ogni tinta e dimensione, di baffoni tipo '48, [...]. Anche qui si è voluto far piazza pulita. Un lavoro destinato ai ragazzi deve portare in scena dei ragazzi e farli agire come tali [...]. (Compare – Lessi – Perrone 1936: I-III)

Appare dunque un chiaro intento da parte degli autori di svecchiare il repertorio e soprattutto di adattarlo ai giovani che avrebbero portato in scena l'operetta; del resto, “l'autore ha [...] a sua disposizione non solo dei bimbi, ma anche dei giovani che, come domani saranno chiamati ad imbracciare il moschetto, possono oggi offrire un materiale artistico capace di interpretazioni tutt'altro che a semplice carattere infantile”. Da tale nota spicca anche l'intento di ispirarsi, elogiandola, alla morale realista del regime. Nonostante *Baraonda* sia tutt'altro che realista, è pur vero che mette in scena i ragazzi nell'interpretare loro stessi, esonerandoli da barbe e “baffoni”. A parte questo, è evidente come gli autori (e si legga in particolare Dino Lessi), cerchino, con le dovute dissimulazioni, di veicolare anche critiche: per come le descrivono, le operette dell'epoca avevano tutte la stessa trama “campata in aria” e finivano con un inno al duce, che assicurava il successo. *Baraonda* fa, se possibile, tutto l'opposto: utilizza lo scherzo fanciullesco per dipingere non solo una satira del potere ma un suo possibile rivolgimento carnevalesco, in cui i sudditi prendono il sopravvento e scardinano l'ordine stabilito. “Già, perché *Baraonda*”, come dice il personaggio di Straccetta, “oltre che farabutto...è

anche poeta; ed invece di parole d'ordine o altri richiami usa sempre servirsi di strofette da lui dettate". "Strofette" di un poeta che possono cambiare le cose: emerge qui il probabile sottotesto degli autori. È legittimo chiedersi, a questo punto, come quest'operetta abbia potuto scampare alla censura, visto che nessun riferimento ad essa è reperibile nell'inventario relativo ai copioni teatrali sottoposti al controllo preventivo (Ferrara 2004)⁴¹. L'ipotesi più probabile è che, essendo *Baraonda* risultata vincitrice di un concorso indetto dall'O.N.B. stessa, non sia stato ritenuto necessario sottoporla al controllo della censura. L'inserirsi di tale operetta nelle pieghe del sistema può averle dato margine per temi meno allineati.



Fig. 4 – Bozzetto del “cortile dei monelli”, contenuto nello schema coreografico per *Baraonda*.

⁴¹ Va tuttavia considerato che l'inventario non documenta l'intero insieme dei copioni teatrali sottoposti a controllo preventivo, ma solo ciò che resta dell'archivio dell'Ufficio censura teatrale. Quest'ultimo comprendeva originariamente circa 18.000 fascicoli, di cui circa 5.000 sono andati distrutti in seguito a un allagamento, come riportato nel volume citato e curato da Patrizia Ferrara. Rimane dunque la possibilità che *Baraonda* fosse tra i testi censurati andati perduti.

Conclusioni

Sembra chiaro, a questo punto, il motivo per cui *Baraonda* fu premiata più per la cura dei particolari (costumi, coreografia...) che non per la “compiutezza” evocata nel bollettino su «Il Telegrafo». Ma la vicenda di *Baraonda* ci dice anche qualcosa di più: l’importante, per l’O.N.B. e dunque per la dirigenza di regime, era incentivare il genere dell’operetta in generale e premiarne una prodotta da una delegazione dell’O.N.B. in particolare. Si doveva dare risalto alle produzioni teatrali eseguite da e per la gioventù fascista, nonché ai premi in denaro che l’O.N.B. e quindi lo Stato stanziava per il divertimento e l’educazione all’arte di tutti i figli del popolo. In quest’ottica, il fatto che la “monelleria” di *Baraonda* non venga apertamente premiata evidenzia ancora più chiaramente l’uso della propaganda da parte del regime fascista attraverso forme di teatro leggero, come l’operetta. Se “lo spettacolo leggero è per sua natura un po’ strano e diverte proprio per questo” (Schino 2017: 111), esso può dunque permettersi quasi tutto, ma il suo valore diventa strategico quando riesce a creare un senso di comunità tra le masse, sfruttabile a fini propagandistici. L’assenza di metodi coercitivi viene mascherata da una presunta apertura anche verso tematiche morali complesse, trasformando lo spettacolo leggero in un mezzo per velare, e al contempo imporre, il modello totalitario.

Bibliografia

ADAMI, GIUSEPPE

1935 *Balilla. Azione coreografica in sei quadri*, musica di C. Guarino, G. Ricordi & C. Editori, Milano.

BETTI, CARMEN

1984 *L'Opera Nazionale Balilla e l'educazione fascista*, La Nuova Italia, Firenze.

BOWER, B. – HONN HOEGBERG, E. – STARKMETH, S.

Genre Beyond Borders. Reassessing Operetta, Routledge, Londra 2024.

CIPOLLA, A. – COLUCCINI, R. (a cura di)

2023 *Intrecci. Per una storia condivisa tra teatro ragazzi e teatro di figura*, Seb 27, Torino.

CLERICI, CARLOTTA

1998 *Le théâtre italien pendant le fascisme*, in «Revue Française d'Histoire des Idées Politiques», n. 8, pp. 323-338.

COMPARE, G. – LESSI, D. – PERRONE, F.

1936 *Baraonda*, dattiloscritto con note manoscritte. Archivio privato di Marco Muzzati (Bologna).

DE GRAZIA, VICTORIA

1981 *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Bari.

FALASCA-ZAMPONI, SIMONETTA

1997 *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*, University of California Press, Berkeley.

FAVERO, ANTONIO

1927 *I bimbi d'Italia. Fantasia scenica in due atti*, Tipolitografia G. Vivanti, Brescia.

FERRARA, PATRIZIA (a cura di)

2004 *Censura teatrale e fascismo (1931-1944) La storia, l'archivio, l'inventario*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale Per Gli Archivi, Roma.

FULVI, ANTONIO

1989 *Il teatro Solvay: 50 anni nella storia culturale di Rosignano*, Soc. Solvay & C.

GABORIK, PATRICIA

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

2021 *Mussolini's Theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge University Press, Cambridge.

GENTILE, EMILIO

2020 *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista* (2008), Carocci, Roma.

LESSI, DINO

1999 *Una vita per il teatro all'ombra delle ciminiere*, Il Gabbiano, Livorno.

MARINETTI, F. T. – VOLPICELLI, L. – PAVOLINI, C. et al.

1939 *Convegno Nazionale per la Letteratura Infantile e Giovanile con prefazione manifesto di F. T. Marinetti Accademico d'Italia, Bologna 1938-XVII*, Ente Nazionale per le Biblioteche Nazionali e Scolastiche, Sindacato Nazionale Fascista Autori e Scrittori, Roma.

MAZZONI, MATTEO

2011 *Costanzo Ciano, il fascismo a Livorno*, in «Quaderni di Farestoria», XIII, n. 2-3.

MOSCATELLI, FRANCESCA

1995 *Nascita e sviluppo dell'Opera nazionale Balilla a Livorno*, Tesi di Laurea in Pedagogia, Università di Firenze, inedita.

PAOLETTI, MATTEO

2024 'The Operetta Seasons Considerably Decreased Our Losses': Art and Business From Italian Ledgers of the Early 1900s, in B. Bower et al., *Genre Beyond Borders. Reassessing Operetta*, Londra, Routledge, pp. 13-27.

2022 'A Single Purpose: The Conquest of the Foreign Art Markets': Theatre and Cultural Diplomacy in Mussolini's Italy (1919–1927), in «New Theatre Quarterly», XXXVIII, 3, pp. 201-221.

2021 *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di diplomazia culturale*, in «Teatro e Storia», vol. 42, pp. 315-336.

2020 *A huge revolution of theatrical commerce. Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*, Cambridge University Press, Cambridge.

2019 «D'arte chi se ne occupa più?» Tendenze e questioni del mercato lirico, in Mazzocchi, F. – Petrini, A., *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Accademia University Press, Torino, p. 68.

PEDULLÀ, GIANFRANCO

2009 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano, Titivillus (ed. or. Il Mulino, Bologna, 1994).

ROGARI, SANDRO (a cura di)

2022 *Il biennio nero in Toscana. Crisi e dissoluzione del ceto politico liberale*, Edizioni dell'Assemblea, Consiglio

antropologia e teatro

N. 19 (2025)

regionale della Toscana.

SCARPELLINI, EMANUELA

1989 *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze.

SCHINO, MIRELLA,

2017 (a cura di) *Fantasmi e fascismo*, «Teatro e Storia», XXXI, n. 38.

2017 *Teatro maggiore e teatro minore*, in «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, pp. 122-131.

SCHNAPP, JEFFREY T.

1996 18 BL: *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti (ed. or. Stanford: Stanford University Press, 1996).

TREZZINI, L. – CURTOLO, A.

1983 *Oltre le quinte. Idee, cultura e organizzazione del teatro musicale in Italia*, Marsilio, Venezia.

VAGLIANI, POMPEO (a cura di)

2004 *C'era una volta un re. Fiabe in musica tra Otto e Novecento*, Fondazione Tancredi di Barolo, Torino.