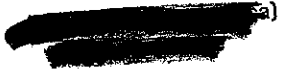


CARLO DI STEFANO

LA CENSURA
TEATRALE
IN ITALIA

Non è un pamphlet che insegua la sparsa e pur sempre divertente casistica provocata dall'attività dei censori. Non è un libello protestatario, ma una serena ed oggettiva analisi storica. Per la prima volta — ma non è questa la sola ragione del suo merito — si è disegnato in un profilo organico, che ripercorre l'intero arco della sua evoluzione attraverso i secoli, il comportamento che le varie e successive forme di potere esercitate in Italia hanno assunto nei confronti dello spettacolo teatrale per conculcarne o limitarne la insopprimibile tendenza critica. Dalle spirituali invettive medioevali alla sorniona passività burocratica della nostra democrazia, sino all'abolizione — recentissima — in sede politica di questo istituto.

È un contributo che la nostra collana diretta ad approfondire l'esame e la conoscenza di aspetti e figure della vita teatrale ha creduto di dover dare; per controllare e rivedere, sia pure sul filo di una costante negativa, il quadro dell'evoluzione dei rapporti fra la nostra civiltà e il manifestarsi delle attività teatrali.



DOCUMENTI DI TEATRO

a cura di

Paolo Grassi e Giorgio Guazzotti

CARLO DI STEFANO

LA CENSURA TEATRALE IN ITALIA

(1600-1962)

CAPPELLI

N° 1055

PROPRIETÀ LETTERARIA

Arti Grafiche Federigo Cappelli
Rocca San Casciano

PREMESSA

La storia della censura è la storia della cultura. Non è, o almeno non dovrebbe essere, una ricerca di aneddoti, ma uno studio documentato sulla genesi, sulle ragioni storiche e sulle vicende delle opere di un autore o della produzione letteraria o scientifica di una regione individuando il rapporto interno con gli avvenimenti politici che sono le cause, immediate e principali, così dei sistemi di censura come del maggiore o minore progresso della cultura. Abbiamo detto « non dovrebbe essere », ma la limitazione dello spazio a nostra disposizione e la difficoltà di poter « tracciare » una breve storia della censura non dall'interno, ma nel corpo più vasto e importante di una determinata configurazione storico-politica, ci fanno desistere dal tentativo più ambizioso per ritornare nei confini più ristretti di questo libro. Il quale non può, né vuole avere la presunzione di essere un « definitivo » punto fermo nel trattare l'argomento prescelto, quanto « informare » e, possibilmente, fornire, in una panoramica fuggevole, e incompleta, dati ed elementi per una più densa e valida « storia della censura », una tappa, insomma, da cui partire per invitare altri studiosi ed altri ricercatori in tal senso.

Inoltre ci sembra importante aggiungere: la raccolta del materiale, faticosa e farraginoso proprio per la sua squisita qualità di documentazione (affastellata e interpolata in disposizioni transitorie, in leggi, in documenti di diversa ispirazione e di diversa collocazione), non aiuta agevolmente a « una cronologia effettiva » che permetta di dare al lettore una « successione » nel tempo,

ma invita, piuttosto, a soffermarci sull'episodio, sulla qualità dei divieti, sulla «formale» stesura di questi, sulle vicende che caratterizzarono questi veti, sulle persone e sulle denunce che istigarono certe mosse censorie. Ed eccoci, in definitiva, non nell'aneddoto quanto alla più o meno continua e scorrevole elencazione di episodi e di date e di opere e di autori e di censori. Tutti elementi che, come accennavamo, «dall'interno» riusciranno, e lo speriamo di cuore, a dare una sintesi, un profilo, una traccia abbastanza vivace e mosca di questa «censura»: una parola che, in tutte le epoche, ha acquistato significati identici pur con modulazioni diverse.

Gli elementi informativi che «produssero» l'applicazione della censura furono, quasi in tutti i tempi, gli stessi. Pur avvertendo una dosatura, diversa ed eterogenea, nei vari periodi, tra censura religiosa e censura politica con una possibilità di avvantaggiarsi dell'una sull'altra, o con un completarsi di entrambe, o (come accadde nella Roma papale) addirittura cumulandosi in ecclesiastica, politica, municipale, possiamo, in definitiva, sostenere che quella politica ebbe, quasi sempre, il sopravvento sulle altre. Lo ebbe, evidentemente, perché le preoccupazioni politiche furono, in tutti i tempi, preoccupazioni più urgenti, immediate, magari occasionali, delle altre di ordine morale o religioso. Ecco perché nell'applicazione della censura i funzionari zelanti (come tutti i burocrati affascinati dal mito del «dovere») ponevano, preoccupati, il loro accento allarmistico più su certe frasi o allocuzioni «scabrose» nelle intenzioni politiche, piuttosto che in quelle morali. La «pruderie» moralistica non è mancata, come non sono mancati i «costruttori» di scandali o gli allarmisti professionali nei confronti della morale corrente o del buon costume, ma i «freghi rossi» dei censori, i «tagli», preferirono avventarsi con malevolo gusto più sui sospiri alla libertà che sulle procaci forme delle varie «canterine» di ogni epoca.

Si potrebbe obiettare che la libertà può anche difendersi dalla scollatura delle figuranti ma questo, avremo occasione di vedere, fu argomento più volte ripreso, discusso, ragionato, osteggiato e difeso. Tutto ciò ci porta a concludere che la censura in Italia non ebbe, fino a tutto il XVIII secolo, quella importanza che assunse dopo, quando, cioè, gli avvenimenti politici divennero cause immediate e principali dei suoi sistemi. In più, potremo aggiungere, i secoli XVII e XVIII (che abbiamo prescelto quali inizi della nostra trattazione) sono più sguarniti di episodi e di elementi proprio perché il teatro non è ancora uscito dalla sua confezione «privata», di corte, di palazzo, per divenire trattenimento pubblico e quindi la sua fisionomia non ha ancora acquistato un sapore ed una validità più efficace e penetrante sì che i suoi risultati possano giustamente allarmare i reggitori delle sorti politiche dei vari stati.

L'importanza della censura, quindi, sarà preminente in questi secoli, dal lato ecclesiastico e morale, nel quale la Chiesa, vigile sempre, cercò di limitare l'espressione quando questa non si trovava d'accordo con la Religione e con le idee che essa era abituata a diffondere in tutto il mondo cristiano.

Da una «messa al bando», generica ed ufficiosa, di tutte le opere teatrali, con rare eccezioni, e con l'ostruzionismo ideologico agli stessi comici, considerati indegni professionisti della lussuria e del vizio, si passa ad una elencazione di opere proibite, ad una regolamentazione della censura che colpirà stampa e spettacoli, che «permetterà o meno» libri e rappresentazioni. Siamo quindi in una strutturazione di leggi che, pur non potendo «abolire» il teatro, lo «limitano», lo restringono, praticamente «lo governano», con delle precauzioni di revisione, di agibilità, di sopraluogo, di «imprimatur».

La storia del teatro, dunque, è anche la storia della censura, come ogni espressione umana, intellettuale ed

artistica. Il teatro non poteva che incontrare, negli stessi uomini, una costrizione che è, evidentemente, anche una costrizione di classi, di periodi storici particolari, di vicende alterne e precarie, di movimenti e di reazioni, di rivoluzionari aneliti e di trasformazioni.

La procedura, nel tempo, si articolò, sempre, sulla premura, sulla preoccupazione che gli spettacoli siano permessi « purché non ledano i principi della morale, della religione, del buon costume ».

Tali parole, epigrafiche, ritroveremo negli anni, sempre, con diversa tonalità e diversa intensità ma, comunque, sempre attuali.

Ed in queste la censura troverà ragione di esistere, di colpire, di prevenire, di punire, lasciandoci, ancora oggi, a distanza di secoli, a discutere sulla sua opportunità, sulla sua ragione di esistenza, sul valore della sua funzione, sulle modalità interne e variate della sua necessità.

1600 - 1700

In un excursus, piú di qualità che di tempo, possiamo, di passaggio, acciuffare qualche dato precedente, addirittura, a questa epoca, ma essenziale, a nostro parere, a informare i giudizi e i motivi che provocarono, piú tardi, certe regole e certe sanzioni.

Nei Concilii Ecumenici del 1139, 1148, 1180, 1215 furono acerbamente criticati e vietati tutti gli spettacoli come giostre, tornei, scontri nei quali la morte dei partecipanti era probabile o necessaria. La posizione della Chiesa, in precedenti confronti con l'arte teatrale, è chiarita nelle Leggi Canoniche quando si vide costretta a prendere posizioni davanti a deformazioni delle sacre rappresentazioni e argomenti sacri in dileggianti farse o scene, sí da espellere i comici scurrili dalla Eucarestia e addirittura scomunicarli. Il parere di un grande teologo della Chiesa, San Tommaso d'Aquino, resta ancora come definizione dell'interpretazione dell'arte scenica: « niente ci è di vile e di illecito nell'arte scenica e nella professione del cantore e del commediante in loro stesse considerate quando non le avviliscono e non le deturpino gli attori pel modo con cui le esercitano ». E vi ribadiva il principio indiscutibile « che il teatro sia cosa necessaria a mantenere l'armonia della convivenza e parte integrante di un civile consorzio ».

Con il Concilio di Trento, l'argomento dei comici e del teatro ebbe larga discussione e fu demandato ai vescovi il compito di sorveglianza e di controllo e di decidere la partecipazione o meno dei fedeli ad essi.

Il Cardinal Delfino disse che le commedie, purgate e

rivedute, dovevano permettersi per poter evitare che gente e giovinastri, invece che partecipare agli spettacoli, spendessero il loro tempo in dissolutezze maggiori.

Giulio Ferretti da Ravenna (1562) scrisse un volume *De ludis publicis* nel quale dissertava, brevissimamente, sulla « licitezza o meno degli spettacoli », e vi discuteva, soprattutto, « se era lecito o meno rappresentare opere teatrali nei giorni di festa ».

La XIII « *Regulae rectoris* », che si trova nella *Ratio atque institutio studiorum societatis Jesu*, pubblicata nella seconda metà del '500, dice: « *Tragoediarum et Comoediarum, quas non misi latinas, ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit, ac pium, neque actibus interponetur, quod non latinum sit et decorum; nec persona ulla muliebris, vel habitus introdicatur* ». Ciò non significò che, nel tempo, non si abbandonassero i motivi in lingua latina, si lasciassero gli argomenti sacri, si aggiungessero, ai premessi soggetti, altri nuovi. Anzi, possiamo dire, che i Gesuiti furono coloro che non ebbero, nei confronti del teatro, una posizione ortodossa ma, anzi, pur nei limiti delle loro esigenze e regole, curarono la messinscena di recite, di « pièces » educative, di poemi in versi. Nei grandi collegi francesi, infatti, l'uso di queste recite divenne importantissimo e anche in Italia ebbe, seppure in proporzioni ridottissime, il suo significato. Al « ballet » soprattutto fu dato ampio risalto e cura (una specie di ballo figurato) e in Italia fu adoperato soltanto come intermezzo.

P. Gian D. Ottonelli nel suo *Cristiana moderazione dei teatri*, stampato nel 1650, ci sembra che riassume, in efficaci modelli, quelli che sono i presupposti della Chiesa nei confronti del teatro e il criterio di valutazione e di tolleranza nei riguardi del medesimo. Domandandosi se le scene teatrali sono lecite od illecite (perché il discorso, più generico, insisteva, addirittura, se essere il teatro più o meno lecito) concludeva: « certo è che se queste sono oscene e scandalose sono illecite! ». E si poneva,

il bravo scrittore, delle altre domande, alle quali tentava, con un grazioso e simpatico colloquio ad un interlocutore ipotetico, di dare una adeguata risposta. Ne riportiamo alcune perché ci sembrano essenziali per comprendere il significato dell'indagine:

— « L'allettamento efficace che nasce da femminile comparsa è buona ragione per renderla convenevole? ».

— La necessità di guadagno è buona ragione per la comparsa delle comiche? »

— Chi deve giudicare delle azioni dei moderni comici e ciarlatani secondo altri dottori oltre San Tommaso? »

— Per quali ragioni le azioni di molti comici sono illecite? ed infine: « Intorno al documento cagionato dalle comiche con la dolcezza del canto ». E concludeva, dopo varie digressioni, che: « la commedia oscena è quella che notabilmente ed efficacemente eccita alla disonestà ».

Ma una chiarificazione più propria e pertinente la possiamo ritrovare in uno scritto posteriore che, invero, riprende quei concetti, determinandone la loro definizione: « Sono i teatri quel sensibile linguaggio con il quale si introducono, nelle varie classi del popolo, le verità e gli errori, si destano passioni alla virtù o al vizio, si propongono ad imitazione buoni e malvagi esempi. Onde fu savio provvedimento degli antichi legislatori di frenare, con buone leggi, la licenza dei commedianti come quella dei poemi drammatici e spesso governi misero a bando mimi che offendevano la dignità con satire impertinenti ».

Siamo già, come si vede, ad una più precisa identificazione del problema, che valica il concetto strettamente morale e religioso, per divenire argomento direttamente politico: teatro in quanto strumento di penetrazione sociale e quindi da sorvegliare e contenere.

Del resto il criterio base che mosse qualsiasi governo nei riguardi della censura teatrale, si può così riassumere: « le idee sovversive, le grandi idee, le grandi passioni, i suggerimenti emotivi fanno assai più rapido cammino ».

quando vengono brandite dalle ribalte che non facciano quando vengono brandite nei libri». E per evitare « questo cammino » ecco, con zelo eccessivo, una censura sullo spettacolo più forte e astiosa di quella operata contro le pubblicazioni che, bene o male, finivano per trovare una scappatoia, attraverso le maglie del codice e delle leggi correnti (tipico l'uso di stampare libri all'estero valendosi dell'immunità delle opere importate). San Carlo Borromeo, infatti, pubblicò un editto contro i comici empì, con l'ordine di discacciare dai confini della Lombardia i comici, ciarlatani e uomini di tal fatta. Faceva, però, eccezione per i comici moderati e virtuosi. Comunque l'editto sinodale sarebbe stato emanato contro i comici tristi ed abbiotti e non « contro tutti i comici ». A Palermo, fu condannato pubblicamente un saltimbanco che aveva fatto atti osceni, dietro diretta denuncia di un sacerdote. Nell'anno 1635 nella chiarissima città di Catania nel Regno di Sicilia (annota un prete), un comico, per far ridere, fece un gesto così indegno che tutti, anche tra coloro più licenziosi, se ne vergognarono.

A Napoli, nel gaio passeggio di Posillipo, un chierico, udendo la tromba che invitava alla commedia, senza guardare tutti gli altri allettamenti, che aveva sott'occhio, esclamò verso il popolo, con amarezza: « Uditte la tromba del diavolo che vi chiama all'inferno! ».

A Venezia, a Milano, a Napoli, dunque, vita difficile per i poveri comici costretti ad allontanarsi dai confini e ad interrompere, spesso, le loro rappresentazioni. D'altronde il seicento fu caratterizzato dalla commedia dell'arte che nella sua irruenza dell'improvviso, nella causticità del linguaggio, nella scurrilità degli effetti veniva acclamata proprio per questa genuina estemporaneità popolare, dove il comico ed il grottesco si mescolavano con audacia e ribalderia sfrontata.

L'abilità, poi, dei comici era magistralmente dosata nella mimica e nella maniera di esprimersi con lazzi e gesti capaci di arrotondare ciò che la parola non chiariva,

di indicare ciò che il motto non osava. Un severo provvedimento del 1581, in data 20 gennaio, della Gran Corte di Vicaria comminava « pene variabili a coloro che ardissero o presumessero recitar commedie in luoghi pubblici o privati o fare altri giochi e bagatelle ». Ma, dopo poco, le commedie furono, evidentemente, ribenedette se, nel 1592, il Nunzio di Napoli, Aldobrandini, si lamentava che a « queste recite intervenissero persino gli ecclesiastici regolari ».

Altro episodio gustoso fu quello dello sfratto che Giuseppe Calasanzio diede ai comici del « Teatro dei Fiorentini » in Napoli, nel 1626, riuscendo, non solo a placare le ire dell'impresario, ma addirittura a convertire i due comici Longavilla (Capitano) e Graziullo (lo Zoppo) che presero il primo gli ordini e fu chiamato « Prete Spadaccia », mentre il secondo fece pubblica ammenda delle sue recite licenziose. Di altro avviso doveva essere, invece, il celebre Scaramuccia (Fiorelli) che, tra lo spasso dei presenti, entrava nella stanza di una donna, vestito da frate, e quando ne usciva usava esclamare: « Questo per mortificare la carne! ».

Comunque se la discussione sui comici era molto difficile, da parte delle autorità ecclesiastiche, quasi uniforme era l'atteggiamento della Chiesa nei riguardi dell'apparizione della donna sulla scena. La comparsa della donna in scena è « manifesta cagione di moltissimi peccati ai deboli di spirito ». E di deboli di spirito ce ne dovevano essere tanti, per lo meno a Roma, se Papa Sisto V, con il famoso bando del 1558, vietava assolutamente alle donne di calcare le scene. Il divieto fu abrogato, temporaneamente, all'ascesa al soglio di Clemente X per la ostinata opera di persuasione di Cristina di Svezia, generosa mecenate e protettrice dei comici e cantanti, per essere ripristinato da Innocenzo XI, detto Papa « Minga », che esasperò la morigeratezza dei teatri ordinando che i musici soprani prendessero il posto delle donne e che anche « i burattini » (nelle parti

di donna) indossassero una maglia azzurra anziché le gonne. Secondo il Cecchini (il celebre Frittellino) le donne, sulle scene, a Roma, non sarebbero apparse mai prima del 1550 e le loro parti venivano interpretate da ragazzi vestiti con abiti femminili. Scrive in proposito il Bandini: «Ve li figurate, voi, questi uomini truccati con ingegnose imbottiture e scollati, sbracciati e in sottanella più o meno lunga e mostrare più o meno quello che sono solite mostrare le ballerine con le movenze e i sorrisi aggrazzati e civettuoli? Ve li figurate questi uomini intenti a scimmiettare e alla riproduzione falsa di queste attrattive? Mentre la vera e caratteristica manifestazione di grazia femminile era interdetta! Sistema invero molto strano per giovare al miglioramento del buon costume!».

Comunque sembra che questi «sostituti» non fossero poi da disprezzare, come imitatori, se al Casanova e al Lamartine capitò di incappare in una strana avventura, ricordata nelle loro memorie, con un certo Bellino. E, come al solito, non mancarono «le frodi» se due graziosi «castrati», imposti dal celebre tenore David, risultarono, poi, essere due avvenenti ed acconcie giovinette effettive!

Il già citato Innocenzo XI, denominato l'Attila del teatro, non salvò nessuna attività spettacolare. Vietò ai musici di cantare vestiti da donna sotto pena di essere esclusi dalle Chiese e dai Sacramenti⁽¹⁾. Alle donne fu proibito di cantare anche nelle sale private. Fece murare i palchetti dei teatri che spesso avevano porte intercomunicanti. E mentre le ire del Papa si accanivano contro i teatri, questi aumentavano di numero, le commedie pullulavano e venivano sempre più applaudite. Scrive Paolo Negri: «Sua Santità ha osservato che le donne recitavano, la maggior parte, alla francese e cioè braccia

(1) A questo ovviarono, per qualche tempo, gli impresari scegliendo dei cantanti protestanti che non potevano, perciò, temere l'allontanamento dalle pratiche religiose cattoliche.

nude e petto scoperto. Ed ha mandato i birri nelle lavanderie per sequestrare le camicie delle donne che abbiano petto scoperto e mezze maniche». È del 1697, con Innocenzo XII, l'ordine di demolizione del vecchio e glorioso «Teatro di Tordinona» e, negli atti della seduta, sono annotate le varie «Pasquinate» dei romani contro il provvedimento che urtava i sentimenti del popolo.

I comici italiani, sull'ultimo scorcio del secolo XVI, osannati e ricercati, non avevano nessun serio competitore al di fuori dei comici francesi. Mantova era stata, si può dire, il vivaio di questi insigni creatori della commedia dell'arte; basta qualche nome: Andreini, Cecchini, Scala, Martinelli e, soprattutto, la celebre Isabella Andreini.

A Milano, in verità, i Governatori spagnoli non lottarono con molta fermezza con gli Arcivescovi per difendere la libertà di aprire i teatri. E Carlo Borromeo «ad evitanda scandala majora» venne a più miti consigli, dopo la sua ostinata guerra ai comici, ritirandosi su posizioni di remora e di sorveglianza⁽²⁾.

Ma gli impedimenti posti ai comici con revisioni, licenze, tempo e giorni vietati, furono tali e tanti che questi, sfiduciati, partivano da Milano per cercare altrove, spesso all'estero, la comprensione e gli onori che meritavano. C'è un interessante permesso di un Governatore spagnolo che decise che le entrate ottenute nella

(2) In verità San Carlo Borromeo si batté con violenza per l'abolizione del carnevale. In questi festeggiamenti egli vedeva i segni della dissolutezza terrena che sdegnavano l'ira celeste con carestie e pestilenze. Tutto ciò si svolse con una tenace, quanto sotterranea, lotta tra potere Governatoriale e Giurisdizione Ecclesiastica e anche con strane contraddizioni che videro San Carlo addirittura scontrarsi con il Governo di Roma, giudicando ingiuste e inopportune certe facilitazioni o permessi per rappresentazioni o per festeggiamenti. Egli, comunque, invitò indefessamente principi e magistrati a cacciare i comici come «gente perduta» e tentò di stornare l'attenzione e i divaghi del popolo sostituendo, a feste e carnevali: processioni, laudi, corti, riti propiziatori e di ringraziamento.

sala del « Teatro Ducale » dovessero devolversi a beneficio del Collegio delle Vergini Spagnole ⁽³⁾, e c'è tutta una regolamentazione sulle Lotterie che vennero ampiamente curate e incrementate per i forti utili che ne ritraeva il Governo.

Il Principe Ascoli vietò al Cecchini (detto Frittellino), e alla sua bella moglie Flaminia, di recitare alla Corte di Milano avendo abusato, con gelosie e ripicchi, della pazienza e della generosità dei loro protettori.

Con Carlo Borromeo era stata avocata alla autorità ecclesiastica la lettura e la censura delle commedie. Con il Cardinal Federigo Borromeo questa norma fu ribadita e fu delegata, dietro richiesta della autorità ecclesiastica, ad una commissione di maggiori che doveva esaminare le opere da recitare, sì da costituire una specie di ufficio censura.

Ed ecco alcuni esempi di disposizioni censorie nei riguardi dei Comici Uniti (1614): « Abbiamo con patente nostra concesso licenza alli Comici Uniti di recitare commedie loro sia in questa città che in altra regione di questo Stato... che non possano recitare dette commedie nei giorni della Natività di N.S., né nelle Pasque, né il Venerdì, nei giorni delle altre feste comandate dalla Chiesa; se non che dopo finite le Messe, vesperi e coppiette, in modo che prima restino finiti li divini uffittii.

— Che essi commedianti non debbino usare vesti pertinenti ai sacerdoti, ad altre persone sacre, né paramenti di Chiesa, né vesti che abbiano somiglianza con le sopraddette.

— Che non possino parlare in nessun modo d'ella S. Scrittura e soggetti ad essa contenuti, ovvero di cose pertinenti alla Religione, e dati ecclesiastici, né sui Sa-

⁽³⁾ Il collegio, doveva accogliere i frutti del comportamento non eccessivamente castigato che le truppe della guarnigione spagnola in Milano ebbero con molte ragazze e donne della città.

cramenti, o sinistre interpretazioni della S. Fede Cattolica.

— Non possino dire parola alcuna o fare atti alcuni quali sino lascivi, corrompino i buoni cristiani, ma habbino ad essere onesti et modesti, tanto nel prologo come in ogni parte della commedia.

— Se tratteranno commedie con soggetti amoroso habbino ad essere con fine onesto et la causa di quelli sempre per buoni affetti d'animo e non del senso.

— Non habbino ordine di nominare nome di Dio e Santi.

— Non possino recitare alcuna commedia se prima non si trovi il soggetto di essa di essere visto e sottoscritto almeno da uno di due delegati.

Gli anni della peste videro i teatri regolarmente chiusi finché nel 1632, a Milano, risvegliandosi la vita dopo la immane catastrofe, si riaffacciò il Carnevale, ma con decreto del Contestabile di Milano nel 1637 venivano vietate le maschere per evitare disordini e altro. Sollecitato ad una decisione sulle donne in scena, il Papa rispondeva: «...nonostante le premure a noi fatte di introdurre le donne sulle scene siamo del parere che si mantenga l'ordine di non permettere e si continui la consuetudine che le donne non recitassero né ballassero...».

E se le donne non trovarono, per ora, ospitalità sulle scene, furono anche proibiti, in diverse epoche, anche i burattini poiché, tra burattinate e sberleffi, si trovava modo di « satira e di offesa ». Nel 1680, però, dietro la insistenza dei popolani, il Papa capitola: dà il permesso ai burattini e tra essi sono ammesse, naturalmente, anche parti femminili.

Nel *Discorso per la commedia all'improvviso* di Nicolò Barbieri troviamo una stringata difesa in favore dei comici denunciando quei libelli dove i comici sono « infami » e le comiche « sono meretrici ». « Si è detto » — continua il Barbieri — « che la commedia sia il morbo,

la peste dei buoni costumi, la fiera della carne, la sentina delle scellerataggini. Non è vero! La commedia è spasso, non è vizio, è moralità non penitenza e adunque questa con i suoi misti documenti morali e faceti può essere mezzo per distorre l'uomo dalle male pratiche». E venendo all'argomento dell'allontanamento delle donne dalla scena dice « non essere questo né giusto né logico»: « Il comico è differente dal buffone, vi sono comici così lontani dall'esercizio del mimo e dei buffoni quanto corsari illustri dai pirati e per questo occorre distinguere, come credo fece San Carlo Borromeo, nel definire i veri comici da vili buffoni e scellerati commedianti ».

Certo che, nel termine di « sconcezza », la guerra delle autorità ecclesiastiche fu molto persistente ed ostinata, si da arrivare a « scomuniche » e ad allontanamenti che suonarono come dei « confinamenti » territoriali ai comici e agli attori di allora. Alcuni comici furono allontanati da Milano (dopo aver dato uno spettacolo in onore del Governatore di quella città) « perché — come "confessò" il brav'uomo — non voleva commettere peccato mortale come l'Arcivescovo aveva dichiarato ».

A Palermo fu indetta una vera novena con processione per allontanare i comici da quella città considerati, ormai, dai fedeli: « anime dannate dal diavolo! ».

Ma se le alte gerarchie della Chiesa opposero tanta fermezza e severa censura ai comici e alle commedie non altrettanto si poté dire del basso clero che, in fondo, era allettato da questi divaghi e spassi, e finiva per mescolarsi al pubblico laico per applaudire e goderne.

Così mentre si protraeva questa discussione tra necessità di castigare e correggere o di prescrivere, o si arrivava alle definizioni di un abate che sosteneva che « andare a teatro e rubare fossero peccati di uguale gravità » o di un altro vescovo che insisteva nel documentare che « senza teatro il mondo sarebbe stato più savio e felice », avremo modo di vedere, specie nel '700, come

abati e monaci fossero annoverati tra gli autori fertilissimi e non solo di testi edificanti e pedagogici.

Di molta importanza, poi, fu l'apparire sulle scene italiane di compagnie spagnole che, inferiori sicuramente ai comici italiani, frastornarono però le platee con i loro fondali, coi luoghi deputati, con il fasto degli abiti. « Si che per far pompa dello strascico degli abiti, se n'entrano nel proscenio con le spalle voltate all'auditorio, lasciando per un pezzo i riguardanti ammiratori delle loro posteriori d'Aristotile ». E siccome usavano intramezzare i drammi di Calderón, Lope e Tirso con « intermezzi » di carattere popolare e villereccio se ne lagnarono i letterati dell'epoca « che offendeva lo spirito questo mescolarsi continuo del sacro con il profano, col far comparire ruffiani recitanti il rosario e nominare il nome di Dio invano, o servirsi della preghiera di Dio e Santi in cose disoneste e col moralizzare con troppo vive e carnali pitture di vizi ». Il pubblico applaudiva e i teatri erano gremiti. A Napoli si provvide, ma già tardi, a censurare « i moltissimi sconci e inverisimili degli equivoci, dei ritratti, delle lettere, degli abiti, delle spade e altre siffatte cose ».

Inoltre, per quello che riguarda Napoli, un discorso a parte meriterebbero i ciarlatani che, su palchi e palchetti, su baracche e baracchini, cercavano di vendere merce, di offrire prodotti, di attirare l'attenzione dei passanti.

quante a Napoli songo ciarlatane,
che teneno anemale vertuose
gatte maimune, scigne, crape o ccane,
che fatte sanno fa' redocoluse...

E così, tra « guarrettelle » e « bagatelle », tra richiami, scherzi, cantate, giochi di destrezza, burattini, ecco un cronista dell'epoca scandalizzarsi: « questi saltimbanchi che recitano commedie all'improvviso, storpiando i soggetti, parlando allo sproposito, gestendo da matti,

e quel che è peggio facendo mille oscenità e sporchezze per poi cavar dalle borse quel sordido guadagno con vendervi le loro imposture d'oli cotti, contravveleni da avvelenare, o rimedi da far venire quei mali che non vi sono ».

Di contro, l'imitazione di commedie ad argomento religioso, sempre su ispirazione spagnola, prolificò largamente, avendo l'occhio posato sugli « autos-sacramentales » e sulle « comedias de santos », una mistificazione tutta meridionale e barocca che raggiunse in alcune occasioni tali interpolazioni sì da scandalizzare le autorità cattoliche come nel 1671 l'Arcivescovo che non volle permettere alla Santa (si trattava del testo *Santa Rosa* dello Zacconi) di giocare a carte con il Signore!

Non meno scandali e provvidenze di polizia furono poste contro le attrici spagnole, lombarde e italiane che, secondo la giustizia, avrebbero dato scandalo con il loro modo di vestire e di fare, nella corte e nei salotti privati di Napoli, sì da costruire una salace e piccante storia minore sui protagonisti di questo teatro dell'epoca che non esorbita dal nostro tema ma lo completa come conseguenza e affinità. Ne riparleremo più avanti.

Troviamo ancora una recita vietata dal padre Inquisitore al Teatro della Sala di Bologna (4). Si trattava

(4) Sul finire del secolo decimosesto l'Arcivescovo Paleotti di Bologna così aveva definito le commedie e i comici:

- Le commedie sono sentine di vizio.
- Gli attori sono tutti dei vagabondi e le loro donne tutte di malavita.
- Il teatro è un incentivo al vizio e frastorna la gioventù. Alcuni rubano altri scappano di casa per andare a sentire la commedia.
- Tutte le adunanze di persone indifferenti, quando son continue, sono pericolose, causano sempre delle eresie.
- Alcuni gentiluomini, poi, si sono invaghiti di queste commedianti ed hanno delapidato i loro averi e hanno distrutto le loro famiglie.
- Non basta dire che si riduca o riveda la commedia e si tolga il cattivo. Non è possibile. Ciò non riesce perché il comico fa tutto all'improvviso.

di *I diporti di amori in villa* scritta in lingua bolognese e parte in lingua rustica. Fu considerata oscena. Si arrivò alla sospensione dalle scene. Il provvedimento fu poi ritirato quando la censura del testo, definitiva, evitò « i doppi sensi contenuti nel lavoro ».

La storia della revoca della proibizione vale la pena d'essere raccontata. Una commissione di 5 arbitri ebbe l'incarico di prendere in esame il testo e di sfrondarlo delle parti reputate più scabrose. Indi la stessa commissione lo sottopose all'Arcivescovo segnalandolo come « non scandaloso ». Il prelado lesse il libretto e, a dire dei cronisti, si « scompisciò » dalle risa e disse che una tale opera poteva essere rappresentata anche in luogo « sagro ». E la difese a tal punto che, quando lo informarono che l'opera raccoglieva un grande successo e il pubblico si divertiva un mondo alle storie e alle vicende di questi « diporti d'amore », si narra dicesse: « Lasciate fare... lasciate godere! Il teatro è appunto luogo di spasso! ».

Concludiamo questa breve e velocissima scorsa ricordando un divieto del Consiglio dei Dieci, in Venezia (1573) affinché si aprissero i teatri più tardi delle 24 ore (Ave Maria), vietando l'ingresso alle donne passata l'ora (sotto pena di multa di ducati 50), nonché i divieti per le Feste di Carnevale, abolendo l'uso delle maschere emanato dallo Stato Pontificio (5) e infine l'attacco di una certa schiera di zelanti all'uso del neo (moschetta) apposto dalla civetteria femminile delle donne d'allora che esprimeva, con un vero e proprio linguaggio, la sua evidente maliziosità: passionata, civetta, galante, sfron-

(5) Seppure il delegato genovese a Roma, Ferdinando Raggi, avesse scritto, nel 1606, che in occasione del carnevale erano frequenti rappresentazioni di opere musicali e commedie. « E che commedie! » — esclamava. E dopo aver annotato che erano « sporchissime » e che molti dei cardinali accorrevano a godersene e a sentirle riportava un motto popolare nel quale si diceva che « i cardinali tenevano il Concistoro a teatro! ».

tata! A seconda se applicato al lato della bocca, del naso, dell'occhio o sul seno!

La funzione dei censori, come si vede, veniva reclamata entro altri limiti nuovi e scabrosissimi. A tanto miravano coloro che restavano in perenne apprensione della dannazione delle loro anime!

1700 - 1800

Con il '700 la fioritura delle opere teatrali divenne vasta ed importante da giustificare anche una maggiore attenzione da parte della censura teatrale che si sviluppò, praticamente, più con esigenze a carattere politico che morale. Fu il secolo questo in cui, d'oltre Alpe, arrivarono ventate di nuove ideologie, si avvertirono, pressanti, i motivi della libertà, si propagavano emancipati concetti filosofici e sociali si da preoccupare più di un governante per quello che questa «propaganda» poteva procurare nell'animo dei sudditi. Non a caso il pensiero degli enciclopedisti francesi sarà la porta semiaperta alla grande rivoluzione francese e, quindi, a quell'anelito alla libertà e alle riforme strutturali dello Stato che, non solo nella Francia rivoluzionaria, si sperò d'erigere e mantenere.

Inoltre una riforma sostanziale del teatro, anche se relativa, si avvertiva nella ricerca di un linguaggio meno ampolloso e comico-grottesco per dirigersi alla confezione di un prodotto tragico-sentimentale, nel quale i grandi sentimenti e la foga delle passioni assumessero un carattere più profondo e umano. Ciò in Italia produsse il melodramma che era sempre qualcosa rispetto al seicentismo ad imitazione spagnola, ma non era certo la conquista della statura tragica vaticinata e progettata.

Comunque si discuteva ancora, per lo meno a Roma, se le donne dovessero calcare le scene e l'Archenoltz,

che pure era per la sostituzione delle donne, così si esprimeva nei riguardi della prosa: «La cosa procede diversamente nei teatri ove si rappresentano commedie da miserabili attori, e non si può immaginare niente di più burlesco di costoro che con voci gravi, con le loro folte barbe, con gesti gravi e volgari rappresentino giovini e graziose donzelle!...».

È del 1728 la decisione di Papa Benedetto XIII, nel corso di un giubileo straordinario, di vietare per settimane tutti gli spettacoli, in tutta Italia, per la buona intenzione di «placare l'ira celeste per le frequenti piogge e terremoti». In occasione della morte di Maria Clementina fu emanato un altro divieto nel 1735 e il 9 gennaio del 1748 Papa Lambertini con la bolla *Praeclara decore* proibiva il teatro il venerdì e le feste di precetto e ordinò per il 1750, la chiusura completa per l'intero anno.

Del 1754, edito dalla Stamperia Pagliarini, è un interessante libro dal titolo *Consultazione teologica morale se chi interviene per necessità ai teatri pubblici vi possa intervenire licitamente e in qual maniera*. In conclusione l'estensore del volumetto dice: «l'intervenire agli spettacoli teatrali, se si considera con gli occhi della fede e non con quelli della politica, o della concupiscenza umana, e se si riguarda non alle ragioni speculative, ma alla pratica quotidiana (siccome è sempre d'uopo riguardare le azioni della vita per poterne giudicare in morale) è certamente un'azione che, per se stessa, deve dirsi illecita, essendo, assolutamente parlando, un'azione per se stessa inordinata...».

Dopo aver parlato che tutto ciò non è nei limiti consentiti nel rispetto alla religione, a Gesù e ai dettami, praticamente sentenza: «... il teatro è un residuo di paganesimo, una scuola di linguaggio delle passioni, d'impurità, e non solo per ciò che si ode, ma, eziandio, per ciò che si vede, facendosi la sua comparsa nell'aria più dilettevole e seducente tutto ciò che ha il mondo

di pompe, di piaceri, di libertà...». Ecco, quindi, una affinità tra la commedia ed i sacrifici pagani, la celebrazione dei quali è come assistere ad una rappresentazione, invitando quelle persone che « per dura » necessità debbano intervenire a teatro « a saper ridurre al minimo indispensabile la loro partecipazione a tale luogo di scandali ». E definitivamente approva che « fu sempre costante disciplina della Chiesa di non ammettere al battesimo e ad i Sacramenti i Comici e gli Istrioni e altri cooperatori immediati degli spettacoli profani e delle arti di mero piacere... ».

Ciò non toglie che, a dispetto della decisa e ortodossa posizione antiteatrale del nostro autore, il '700 si ornò di nomi di autori teatrali provenienti da ordini religiosi e che si spinsero a trattare argomenti sentimentali e melodrammatici al di fuori di una tematica moralistica e pedagogica. Di questi testi, già accennammo, come nei teatri di convento, anche non dei Gesuiti, si fossero allestite recite addirittura con grave scandalo dei più rigorosi osservatori di discipline claustrali. Ecco alcuni nomi: Giuliano Sabbatini, autore di una *Chelonide* (1724); Benedetto Bravi (Antonio Bonaventura in religione); un ebreo ferrarese convertitosi ed intonato, Lorenzo Rondinetti, che pubblicò quattro tragedie; padre Salvatore Riva (della Congregazione dei Chierici di San Paolo); padre Alessandro Maria Salvi (della Congregazione della Madre di Dio); e il bolognese p. Ulisse Ringhieri (1721-1787); p. Francesco degli Olivetani, che signoreggiò per oltre cinquant'anni: il '700 non ha avuto un autore di tragedie più applaudito e popolare di lui. Nei suoi lavori non trascurò « l'amore » e anzi rimpinzò i suoi testi di violenze, di malvagità e situazioni straordinarie.

Così anche se i Gesuiti cambiavano nelle recite *Vittellia* (del Metastasio) in *Galevio* e *Servilla* in *Domizio* per necessità di « distribuzione », e padre Ottonelli insisteva per far fare ai ragazzi parti femminili e padre Franchi sosteneva, imperterrito, che senza il teatro il

mondo sarebbe stato più savio e felice, il morbo del teatro penetrava anche nei conventi e tutti ne assorbivano il fascino pur non cessando di manifestare la loro prudenza e diffidenza.

Ad una richiesta fatta alla Segreteria di Stato, dov'era luogotenente il Montani di Ancona, per ottenere il permesso di una recita, così si rispondeva: « Illustre signore, questa Sagra Consulta, dopo osservata la di lei informazione, previo oracolo ed approvazione della Santità di Nostro Signore, si è benignamente degnata di aderire alle istanze di Rosa Medebach e di altri comici di poter far rappresentare, nella prossima primavera, in codesto pubblico teatro le Commedie con la loro Compagnia d'uomini e donne sempre però dietro il controllo da farsi in quella città per ordine dello Eccellentissimo Vescovo... ».

Bisogna dunque arrivare al 1798, da quanto riferiscono i cronisti, perché il Bonelli, capo dei consoli, dica: « Si allestiscano i teatri e che vi recitino le donne! ». Sì che il popolo, interpretando a suo modo la decisione, usava motteggiare così: « adesso non comandano più né preti, né frati, né castrati! ».

Comunque, nel 1713, Scipione Maffei, che ebbe varie grane con i suoi lavori, vide censurata la sua operetta *De Fabula* nella quale il censore parve ravvisare una caricatura all'ordine Costantiniano e ai Gesuiti. In una supplica, che mai raggiunse il Papa, egli chiedeva al pontefice una revisione del provvedimento. Gli fu imposto, invece, di distruggerne le copie.

Durante gli intervalli di musica il pubblico osava parlare ad alta voce e a motteggiare e, nel 1746, si levarono dalla folla tali « sconcezze » che fu d'uopo chiudere il teatro. Allora il Cardinale Legato emanò, nello stesso anno, un bando: « si ordina ai recitanti di non dover obbedire al fracasso degli auditori, di replicare pezzi musicali ». Ciò per impedire che le richieste di bis raggiungessero le tre o quattro volte per pezzo. Nel

1702 fu vietato, a Bologna, qualsiasi spettacolo per Carnevale, mentre al « Teatro Malvezzi », nel 1744, Colombina, che in una tirata « ridicolosa » e per dare del pusillanime al suo innamorato diceva: « sei come un tamburo spagnolo che ben spesso batte la ritirata! »; fu ammonita, per le lagnanze di ufficiali spagnoli, presenti alla recita. I quali ufficiali, poi, seppero desistere dal loro atteggiamento cavandosela con una battuta di spirito: « che le lepidozze di una Colombina non potevano intaccare l'onore dell'armata spagnola ».

A Venezia, dove la vita pubblica si svolgeva generalmente in teatro: vita intellettuale, amorosa e scapigliata, il Governo della Serenissima si sentiva in dovere di intervenire per frenare gli eccessi che, oltre ad essere motivati in teatro, dal teatro prendevano alimento per atti di poca decenza e rigore. Il civico magistrato (tanto per intendere come era considerato il teatro) in data 31 maggio 1768 scriveva: « Stasera se verze la Porta del Teatro, ma no' s'averze la Porta del Postribolo! ». E rivolto ai comici teneva un discorso press'a poco su questo tono: « Recordeve che vu altri comici xe persone in odio a Dio Benedetto, mal tolerai dal Principe per pascolo della zente che se compiace della vostra iniquità! ».

Non era permesso alle dame (alle dame e altre femmine di civil condizione) di entrare nei teatri « se non in maschera, cioè con tabarro o "Banto" sopra la testa o cappello e volto, il quale volto potrasse tener o sopra la faccia o sopra il capello ».

Le donne, se erano in abito nero di prescrizione, potevano, senza maschera, stare in palco e non scendere in platea. I nobili non potevano entrare in teatro, specie in platea, se non in maschera o bantino.

La Toscana fu la regione dove gli eccessi della censura furono attenuati, in verità dal governo granducale, con una certa comprensione e elasticità. Non che mancassero i divieti, ma furono spesso riveduti e adattati, interpretati con una certa diligenza ma anche con rela-

tiva ottusità, demandandoli spesso alla decisione estrema, determinante, che spettava al Granduca stesso.

La legislazione toscana, del resto, che fin dal 1415 aveva mirato alla conservazione e difesa della Sovranità dello Stato contro la esorbitanza dell'autorità ecclesiastica nelle cose temporali, precisò, sotto il governo Lorenese, che le pastorali, le notifiche, le circolari degli arcivescovi e vescovi dovevano, prima della pubblicazione, essere approvate dal Segretario del R. Diritto, incaricato appunto della tutela della Sovranità dello Stato. Ciò non impedì che le tre parole — religione, morale, politica — fossero i tre capisaldi sui quali i censori fondarono la loro solida base di divieti e tagli.

Citiamo alcune interessanti disposizioni: « La revisione delle Commedie e Tragedie che si recitano nei teatri di Firenze non impedisce che si inseriscano nelle medesime cose contrarie alla decenza, al buon costume, alle regole del Buon Governo per cui si propone che detti soggetti siano letti dalla classe degli impiegati predisposti a tale incombenza ».

Sempre nel 1794, contro queste « improvvisate » di attori, rispetto al testo approvato, si arrivava a minacciare: « si sarebbe fatto chiudere il teatro in tronco, inabilitando, per sempre, l'impresario dall'esercizio di detta sua professione ed ai comici di essere ammessi a recitare, ciò in aumento ad ogni altra pena che avessero potuto subire in norma alle disposizioni vigenti ». E il Buon Governo invitava, nello stesso anno, tutti i proprietari di teatro « ad impedire, sotto la loro responsabilità, l'uscita delle commedie o tragedie, ancorché approvate, le quali contenessero espressioni contrarie... ».

In tal senso furono proibite le commedie del Federici contenenti sentimenti « poco adatti alle circostanze dei tempi presenti ». Ed eccone la motivazione per esteso: « Le commedie e le tragedie del Federici contenendo, nella massima parte, dei sentimenti poco adatti alle circostanze dei tempi presenti, vuole che non siano

permesse le recite in avvenire nei teatri di Firenze e del Granducato e qualora alcuna sembrasse meritevole d'essere eccettuata da questa proscrizione dovrà prima rendersene conto e domandare permesso per il canale della Segreteria di Stato ».

Nel redigere le norme base per la censura, il Presidente del Buon Governo chiariva anche le varie e più articolate ragioni del divieto: « non approva quei manoscritti in cui siano molte cassature e nei quali possano essere fatte, con facilità, delle alterazioni e inserzioni... » — « sarà fatto sospendere in tronco lo spettacolo e saranno inabilitati comici ed impresari... ».

Nelle notifiche del 1787 erano stati permessi da S.A.R. il Granduca i seguenti teatri: della « Pergola », della « Palla a Corda », del « Cocomero », di « Via S. Maria di Piazza Vecchia ». Inoltre numerose sale di Accademie Fiorentine. Viene soppresso il « Teatro Borgognissanti ». A Siena è permesso il « Saloncino ».

Con notifica del 1787, per i vari incidenti occorsi con le mascherate, vennero sopprese le maschere, concesse solo per Carnevale e ad eccezione della città di Livorno, per la quale sarebbe stato emesso un decreto a parte.

In genere, dal 1751 in poi, ci fu una recrudescenza delle misure di censura in generale e di censura teatrale in particolare. Restò proverbiale la proibizione di una effemeride stampata a Milano nel 1760, di Giuseppe Bolzoni, dal titolo: *La Sacra corte del Pastor Celeste*, dove « eravi una sacra rappresentazione in versi e non scevra di una certa mollezza! ».

Il Governatore di Milano, Gian Luca Pallavicino, si dimostrò di una severità eccessiva verso gli spettacoli. Minacciò di cacciare, non solo dal teatro ma da tutto lo Stato, una ballerina che osava, nel carnevale del 1751, per esprimere la propria parte, portarsi verso il ballerino con un atteggiamento che egli giudicò troppo indecente e contrario alla « femminil verecondia e al

costume di questa Provincia! ». Obbligò una ballerina, in una Pastorale, a cambiare « busto » considerandolo troppo scollato. Collocò guardie svizzere all'entrata dei camerini per impedire l'ingresso in palcoscenico considerando ciò: « degenerazione e vizio di curiosità morbosa ».

Né il suo successore, Francesco d'Adda, gli fu da meno. Proibì un intero spettacolo di ballo e obbligò le ballerine ad allungare di un buon palmo le loro sottane.

E chiamò a Napoli dove si va pazzi per l'opera buffa e, non bastando più il vecchio « Teatro dei Fiorentini » ad accogliere il pubblico, vediamo sorgere due nuovi teatri, di cui quello detto della « Pace » (così chiamato perché vicino all'Ospedale della Pace), costruito nel 1718, che non avrà vita lunga perché fu più volte diffidato e poi chiuso, « dove recitavano compagnie secondarie e vi accadevano cose scandalose! ». Nelle interpolazioni audaci e sfrontate di dialetti toscani e napoletani, sorsero, feroci, le dispute tra le « virtuose toscane » e « napoletane ». Questa delle virtuose o canterine è molto importante da ricordare, sia per sua saporosa storia di costume quanto perché connaturata, anche essa, ai provvedimenti di censura. *La canterina*, un'opera buffa data al « Fiorentini », mostrava tutti gli ingredienti o gli strumenti atti ad una canterina di classe: « la madre, gli intrighi, gli spasimanti, l'amministratore del teatro, il poeta, il maestro di cappella ». E la servetta ci rende edotti della sua posizione:

E tu non saie
che bo' di' a sta cetate
servi 'na canterina! Notte e ghiurno
te vide sempre attuorno
segnure e titolate...
arriere e capitane e reformate...
Uno dice: — Sia Mené —
che se fa? se po' sagli?
Tu respunne: — Segnornò,
la signora sta a dormi...

Re Carlo, l'infante di Spagna restituito al trono dopo la parentesi del dominio austriaco, nonostante che secondo il De Brosse: « n'aime pas la musique », volle ridare al teatro, e non solo come edificio, il suo antico splendore. Nella regolamentazione la sovrintendenza del teatro, insieme alla polizia, fu affidata all'uditore dell'esercito e fu stabilito, per regolamento, di vietare l'accesso alle scene, di reclamare il bis (era un privilegio del re), di escludere dalla platea i servitori in livrea. Il nuovo re, sollecito all'arte, si preoccupò, mediante l'auditore dell'esercito, del buon costume inerente alle rappresentazioni e ai suoi interpreti. Invero le numerose virtuose e canterine, che citammo, potevano considerarsi come le nostre « chanteuse » dei caffè concerto e producevano i medesimi effetti morali: e l'infante Don Carlo, preoccupato del carico delle coscienze dei suoi sudditi, non mancò di correre ai ripari.

Erano state disposte abitazioni periferiche per le donne di malaffare e, poiché le canterine venivano considerate dalla polizia appartenenti tutte o quasi a questa categoria, fu necessario esentarle da quel regolamento per il tempo in « cui erano impegnate nei pubblici teatri ». Ma finita la recita, e rimaste senza contratto, esse ricadevano senz'altro sotto quella disposizione, tanto che nel febbraio del 1739 le cantanti e ballerine del « Fiorentini », che si trovarono sciolte da impegni, domandarono di continuare a dimorare in città, sostenendo che l'esenzione, di cui avevano goduto, era congiunta al carattere stesso di cantanti e ballerine. Nonostante che l'auditore dell'esercito (forse non alieno dal fascino di queste donnette o geloso che venissero sottratte alla sua giurisdizione) tentasse una debole difesa con frasi come « non v'è quel cattivo odore che uno crede » o « v'è qualche libertinaggio ma non grande », o « che la professione stessa provocava la possibilità di trattare con molti » e concludendo di « non avvilirle troppo per non avvilire gli stessi teatri », il ministro Montalegre

non fu del suo parere e non accettò l'interpretazione della richiesta.

Don Erasmo Ulloa Severino, tale era il nome dell'auditore, si fece allora il burbero benefico di queste amoroze, servette, buffe e canterine cercando di salvare il più possibile, nei limiti dei suoi poteri.

Le punizioni più frequenti, in casi di scandalo, erano lo sfratto dal Regno di Napoli o la chiusura in monastero, quando non venivano applicate tutte e due: provvisoria clausura e poi sfratto. Ed ecco un elenco di « sfrattate »: Caterina Aschieri, romana; Maria Broli, parmigiana; Anna Calfieri, detta la Cordova, assai appariscente e vezzosa; e la celebre Margherita Pozzi che diede più grattacapi al Governo di tutte le altre messe insieme. In genere l'accusa era di far girare la testa a conti e marchesi che, giovani e anziani, cadevano sotto le arti fasciose di queste donne. E più di una vicenda ebbe conclusioni tragiche.

Del « Teatro Pace o della Laya » s'è detto. Aggiungeremo qualche particolare. Nel 1742 e 1743 non fu permessa la sua apertura perché pessime erano le donne scritturate e perché vi concorreva « gente minuta, risosa e violenta » che formava partito pro e contro quelle donne dalle « numerose amicizie ». Nel 1749 fu chiuso, dietro rapporto della polizia, per ordine del re, sia perché vi si commettevano « laidezze », sia forse per non disturbare le funzioni del vicino monastero dei Sette Doleri. Finì sede di un educatorio.

Interessante da ricordare, inoltre, è la vicenda accaduta all'opera del Trinchera *La tavernola avventurosa*; un'opera buffa, forse la più famosa delle opere del prolifico autore, per la quale egli patì persecuzioni, che sembra fosse stata composta nel 1741 non per le monache di Santa Chiara, ma per i frati di Monteliveto. Denunziati dal vescovo di Napoli per il « manifesto di sprezzo che essa dimostrava e così della pietà e della devozione come della nostra santa religione », sia il Trin-

chera che lo stampatore Voccola furono costretti a rifugiarsi il primo nella Chiesa del Carmine e l'altro alla Pietà dei Turchini. Il Trincherà vi rimase dieci, undici mesi e poi dovette costituirsi in carcere e, solo ai primi del nuovo anno, fu rimandato libero. Indebitatosi, come impresario, si uccise in carcere nel 1755.

La commedia dell'arte, dopo il fulgore del cinquecento e del seicento, ritornava, nella decadenza, nelle fiere, nelle baracche, al cielo aperto. Il teatro istrionico, quindi, riproponeva, squallidamente, i resti di questa tradizione, in una vita grama, stentatissima. « In questi poveri teatrini di legno era dato vedere » — annota un cronista dell'epoca — « ad una con le più grossolane scurrilità e sensualità, le più superstiziose pratiche religiose. Ogni giorno un monaco del convento di San Pasquale faceva il giro, per riscuotere, dai comici, il prezzo di una messa. Mezz'ora prima, a sipario calato, i comici si raccoglievano in cerchio e recitavano il rosario ». Le loro sconcie interpolazioni tra commedie sacre e profane furono vietate, per ordine del re, e nel 1739 fu impedita la rappresentazione, nei giorni di Pasqua, della *Opera della Passione di Gesù Cristo* (del palermitano Filippo Orioles) che, rappresentata in case private, aveva gusto e finezza ma, esposta al pubblico in quelle interpretazioni, diveniva oggetto di chiasso e scandali. E, nel 1751, fu sostituita con il famoso *Presepe che se fricceca* (Presepe che si muove), ossia dalla rappresentazione della storia biblica fino alla Redenzione eseguita con fantocci movibili. Nel 1890 sarà vietata dall'autorità prefettizia dopo che, per moltissimi decenni, essa era stata oggetto di curiosità e di stupefazione popolare.

Il « San Carlino », come era chiamato uno di quei baracconi di legno (per la vicinanza con il San Carlo) fu demolito, per ordine superiore, nel 1759, « per li grandi scandali che tutto giorno, per più motivi, si arrecavano in quel luogo » e i comici — dice il verbale della Giunta che ordinò la demolizione — « si allontanarono da Napoli

per applicarsi ad una più onesta e utile professione ». Molti di questi attori istrionici portarono le loro recite nei conventi e non solo dei testi sacri ma anche drammi profani.

Di corsa citeremo alcuni giochi di parole adottati dal personaggio di Don Fastidio, un pedante paglietta (avvocatuccio) dello spassoso autore Francesco Cerlone che, con la sua loquacità briosa ed erudita, dirà a una signora:

« Voi siete meretrice! » e spiegherà che con quel vocabolo voleva significare che « merita tutto ». Dirà: « Eccellenza, Milord, non saprà che voi siete qui decapitato ». « Decapitato? ». « Sì, da capitare, sta per capitare, per giungere, sta per arrivare! ».

Ma queste battute di Fastidio non allarmarono la censura.

La censura intervenne, invece, col proibire, definitivamente, nel 1779, la recita di talune opere sacre e certe processioni che si facevano nel giovedì e venerdì Santo « per mezzo di varie sceniche comparse e spettacoli esibizionistici, dove alcuni andando nudi per le piazze e battersi a sangue, altri con rappresentare i sagri misteri della passione, vestiti chi da Cristo, chi da Giudei, chi da manigoldi ».

L'idolo cinese, del Lorenzi, con musiche di Paisiello, fu molto applaudito ma ebbe delle grane con il Nunzio Vaticano che aveva sporto denuncia ai comici in quanto usavano in scena una specie di baldacchino molto simile a quello usato dal papa. Ma fu data assicurazione che ciò non era esatto e tutto finì lì.

Ed eccoci al *Socrate immaginario*, dell'abate Galiani, che replicato per cinque sere e con il botteghino assiepato di pubblico, fu visionato di persona dal re che invitò il Tanucci, suo sovrintendente, a dare ordine di chiusura del « Teatro Nuovo » perché aveva trovato il lavoro « indiscreto ». L'impresario Bianchi protestò la

sua buona fede, avendo sottomesso il libretto all'approvazione della Giunta e, avendone ricevuta l'approvazione, si gridò rovinato per le spese sostenute. E avendo il re prospettato un preventivo per il risarcimento dei danni all'impresario, si rivelò un conteggio di quattrocentocinquanta ducati! Somma che il Tanucci fece pagare ai ministri teatrali che approvarono il libretto! I bravi magistrati dovettero sborsare la somma e dovettero restare con tanto di naso, ma non fiatarono per paura! Le ragioni vere della proibizione non furono mai chiare. C'è chi disse che il famoso grecista Saverio Mattei si era ravvisato nel protagonista e avesse chiesto il ritiro dell'opera, certo è che le ragioni restarono celate dietro quel termine *indiscretata*, usato dal re. E l'indiscrezione fu veramente grave per coloro che pagarono per la loro « poca avvedutezza! ». Del resto, cinque anni più tardi, il *Socrate* ebbe il permesso di tornare sui teatri.

Nel 1769 il Governo ordinò la demolizione anche dell'altro teatrino di legno, dove agivano istrioni, e cioè quello sotto la Chiesa di San Giacomo. A motivo della demolizione si addusse l'oscenità delle recite che, facendosi all'improvviso, sfuggivano alla censura preventiva: la vita immorale delle attrici (prima tra tutte una certa Maddalena Scazzocchia il cui marito, Giovanni Vitonomeo, permetteva e sfruttava le rilassatezze) e infine la sconvenienza di certi spettacoli profani accanto alla Chiesa superiore di San Giacomo.

Gli impresari chiesero di costruire, allora, un teatro di legno, nei bassi di Largo Castello, e il permesso venne a condizione che: « Il teatro sorgesse in luogo profano, le commedie fossero scritte e presentate alla revisione, e venisse presentato, ogni anno, l'elenco dei componenti la compagnia, dal quale furono esclusi i coniugi soprannotati ». E così nacque il « San Carlino », (che durò 104 anni, il glorioso San Carlino che doveva avere tanta parte nella storia del teatro napoletano).

Questo per Napoli città. Per la provincia? In essa,

praticamente, non ci furono che tarde ripercussioni, fredde imitazioni di quella che era stata la grande e avvenente tradizione del teatro napoletano. Sagre popolari nelle chiese e farse popolari nelle piazze, farse cortigiane nei castelli dei baroni, recite di accademie e tentativi di drammi musicali volevano essere i documenti di questa « provincia » che pur mirava a Napoli come capitale, non come capitale di cultura ma come feconda mediatrice di questo fenomeno culturale al quale essa aveva, nei secoli, saporosamente contribuito.

Il Governo di Napoli era abbastanza restio nel concedere permessi di aprire teatri in provincia e nel 1766, annota sempre il Tanucci, rifiutando un ennesimo permesso: « faccio osservare alla Giunta dei Teatri che dovunque s'è permesso teatro sono occorsi disordini ». I disordini, che impensierivano il Tanucci, evidentemente c'erano stati, e come! Ma bisogna anche pensare cosa era l'apparizione di attrici e canterine, in quella monotona vita di villaggi che faceva lampeggiare i sembianti del lusso, della gaiezza, del piacere, della voluttà della capitale!

Ai poveri e primitivi conduttori di pecore del Tavoliere Pugliese queste donne imbellettate e pretensiosamente abbigliate parvero addirittura discese dal cielo!

Scriveva nel 1776 l'uditore dell'esercito: « Io ricordo benissimo che moltissimi anni addietro si recitò un'opera in musica nella mentovata città di Foggia in tempo di fiera; e, per quanto allor ne intesi, so ben ancora che molti di quei ricchi massari dall'ingannevole apparente liscio di quelle donne di teatro, ne pagarono i favori a gran prezzo, e ne ritrassero quindi il triste compensamento di quei feroci malori che sono inseparabili dal dissoluto attaccamento colle medesime ». Venne così proibito il teatro a Foggia e venne concesso nel 1770 per commedie « con soli uomini, senza mistura di donne », perché così si sarebbe evitato « il male del popolo » e anche per evitare che cantanti sfiatati e stonati si ri-

ducessero in provincia a recitare. E quando l'anno dopo (1771) fu reclamata la riapertura del teatro, da Napoli si rispose arrogantemente che « il governo del luogo pensasse a far custodire i campi e le pasture piuttosto che divertire la gente con le donne camminanti ».

Nel 1774 e 1775 una compagnia con la Maria Marsusi ebbe il permesso di recitare ma, nonostante la vigilanza, fece nascere guai d'ogni sorta. Ed ecco i particolari molto gustosi. La vigilanza era stata affidata al fiscale della Regia Dogana Don Carlo Maria Valletta che, vecchio ed infermo, la faceva esercitare dalla sua giovane moglie la quale, non vedendosi ossequiata come bramava dalla prima attrice, la prese a perseguitare, la fece mettere agli arresti, ordinò che le recite fossero sospese per quindici giorni, accusandola di farsi corteggiare da un capitano di cavalleria del reggimento Dragoni Borbone e di essersi recata con costui al convento dei francescani, ben accolta e « complimentata » da quei frati. Il partito che sosteneva la Marsusi, capitanato dal capitano, alla recita della *Locandiera di spirito*, udeno da una recitante le parole « Mamma Signora », che erano le stesse usate dalla moglie del Valletta per rivolgersi alla madre, si mise a ripetere, in coro, beffardamente: « Mamma Signora! Mamma Signora! ».

Queste canterine, evidentemente, erano considerate la piaga dell'epoca se da Trani, più volte, degli appelli di donne e nobildonne partirono all'indirizzo della corte denunciando che « l'arrivo di queste recitanti ha deviato la quiete della supplicante, e non solo hanno tirato il suo sposo al loro scandaloso amoreggiamento, col mezzo di notabilissimi stipendi, ma hanno tolto la quiete di molte case, li cui giovani, per tal motivo, hanno lasciato gli studi, la propria stima e il profitto confacente al di loro stato ». Un'altra supplica sosteneva che in Trani « vi sono due gran mali: il gioco pubblico della bassetta e le canterine commedianti: due rovine delle case e delle famiglie! ».

A Lecco, saputo del ritorno della famosa Coletti (famosa come attrice e come divoratrice d'uomini) le donne stesero una nuova supplica perché fosse vietato l'ingresso dell'attrice nella città. Una nobildonna così concludeva: « ella ha già rovinato mio marito, che ha tutto dissipato per lei e deve sapere V. Eccellenza ch'io tengo nove figli grandi, che per grazia della Divina Misericordia non fanno peggio del padre, e tutto ciò proviene dalla mano onnipotente di Dio che me li mantiene buoni! ». E giunto il divieto da Napoli, una delle supplicanti inviò una lettera di ringraziamento che cominciava: « Misericordias Domini in aeternum cantabo! ».

Il clero, proprio per la sua vecchia avversione agli istrioni, ai travestimenti, alle recite, intervenne spesso contro queste compagnie. Severissimo fu S. Alfonso de' Liguori, nel suo vescovato di S. Agata dei Goti, scacciando commedianti che vi capitavano, ottenendo perfino che i galantuomini del luogo rinunciassero a recitare commedie concertate in una casa privata, come la *Contessa Sperciasepe*. È del 1770 l'azione del Vescovo d'Amalfi il quale, saputo che in occasione della Festa della Madonna sarebbe stata rappresentata la commedia musicale *Medico per forza*, si recò di persona a minacciare « l'indignazione celeste al popolo se fosse intervenuto a quegli scenici spettacoli! ».

Il Vescovo di Sarno cacciò dalla città una compagnia di comici girovaghi. A Castrovillari, nel 1775, il parroco che predicava nella sua chiesa tuonò una « infamante invettiva » contro i galantuomini o altri che avevano formulato il desiderio di metter in scena l'*Alchimista* di Sigismondi, « concitando contro di loro la plebe e caratterizzandoli per iniqui, dissoluti, indisciplinati, scandalosi, miscredenti, assegnando ad essi, per causa della Divina indignazione, la ragione della mancata pioggia ». Sì che il popolo li additava come « rei di gravissimo fallo ». « Nel 1764, anno della carestia, essendosi fatte in Lecce le missioni per impetrare la divina misericordia,

il popolo supplicante, congregatosi nella sua chiesa matrice, promise risolutamente, al Signor Iddio, di non volere più il maledetto teatro». A tanto fu esasperata la nomea di questi attori che, mescolati nella definizione, in ciarlatani e prestigiatori, si arrivò a deformare addirittura il nome di « istrioni » in « stregoni ».

A Luigi Serio, nel 1778, con la riforma dei teatri e con l'abolizione della giunta, fu affidato anche l'incarico di « rivedere le opere di tutti i teatri ». Il suo fu uno zelo tipicamente filologico ed estetico, non intervenne quasi per nulla nel merito della morale o della politica: si limitò a rivedere e correggere quelle opere che non erano, a suo parere, molto valide.

Nel 1787 fu permesso di recitare in quaresima, ma solo opere sacre. Si racconta di una recita, data al « Fondo dell'Oratorio » nel 1786, *La figlia di Jefe*, che escludeva le donne e con la partecipazione di preti regolari e secolari, come pubblico. « Il teatro — dicono le cronache — fu subito pieno di frati di tutti i colori e di preti in abiti da cerimonia, che aprivano le orecchie per sentire le melodie e i tratti arditi e brillanti della Marchetti. Costei, la Maria Marchetti Fantozzi, che era una allegra donnina, fece il possibile con le sue moine e civetterie e biricchinate, per far girare la testa ai reverendi spettatori, talché un cappuccino, che era in un palco, sporgendosi cupido per meglio vederla, si bruciò la barba alla candela che ardeva sotto ».

L'eco della rivoluzione francese non mancò di raggiungere l'Italia e anche qui, come in Francia, recò le nuove esigenze non solo come spettacolo ma anche nella stessa legislazione. L'ispirazione logicamente di questo teatro fu la famosa « querelle du théâtre », nonché la esortante fiducia a un teatro di contenuto morale, patriottico ed educativo che potremo tradurre nelle parole del Radet: « peindre tels qu'ils sont les tyrans oppresseurs, Chanter les esprits des nos fiers defendeurs, faire du théâtre une école des moeurs ».

E autori di varie tendenze, ma aspiranti ad affrancare il teatro dai vaniloqui sdolcinati e aristocratici, affondarono, con rime e versi e battute, la loro acuminata lama nel ventre del conformismo e del despotismo. Primo è tra tutti il Salfi, forse il più celebre, ex prete calabrese, che, nel suo *Termometro politico*, sosteneva: « se la utilità dei teatri è stata sempre riconosciuta malgrado le censure dei preti oggi, malgrado le difficoltà degli aristocratici, deve essere conosciuta la necessità... Gli effetti del teatro, per la loro efficacia e rapidità, sono stati sempre miracolosi. Per quanto si predichi il Vangelo, che è il perpetuo flagello degli ipocriti, non sarà mai l'effetto che produce il *Tartufo* una volta rappresentato ».

Si mescolava, in questi lavori, un fervido sapore anticlericale che logicamente non veniva tollerato dai vari governi, anche se la libertà anelata e reclamata ne attutisse, formalmente, un procedimento di censura o di remora. Polemizzando con un articolo apparso su una rivista, nel quale si identificavano le piaghe del teatro italiano, solo come attori o cantanti stonati o afoni o incapaci, un reverendo agitava la sua penna disperato additando, invece, in altre ragioni, più profonde e valide, la decadenza e la rovina del teatro. E ricollegandosi coi principi di libertà e di ribellione ispirati alla rivoluzione francese concludeva: « ... non è da meravigliarsi se la libertà che penetrò nelle famiglie e nelle scuole, nelle associazioni, nei Comuni, nelle città non entrasse anche nel teatro... lo smarrimento del teatro italiano è da ricercarsi in una idea politica ingiusta e corrotta! ».

Sotto la spinta delle tre parole « libertà, uguaglianza, fraternità » sembra che anche il teatro si scuota e riassuma e esprima le nostre aspirazioni nazionali.

La rivoluzione francese aveva abolita la censura drammatica (17 gennaio 1791) e la sostituì con i decreti del 12 gennaio 1793 e 2 agosto 1793 vietando opere a

carattere reazionario o controrivoluzionario. Nel 1794 (14 marzo) è costretta a ripristinare la censura sotto l'urgenza delle manovre restauratrici.

Anche in Italia era stata abolita la censura preventiva per la stampa e per il teatro, ma, a seconda dei vari Governi e delle varie circostanze, fu ripristinata o adoperata, tenendo conto degli eventi storici, con vari intenti.

L'Arcivescovo Visconti scriverà a Bonaparte per evitare la rappresentazione del *Pantomino* che egli definisce: « ne respire qu'un poison très dangereux pour la religion et une ironie amère pour ses ministres ». Un dramma antisemita *Matrimonio ebraico* girò per l'Emilia suscitando incidenti vari per la presenza di una nutrita colonia ebraica e fu tagliatissimo dalla censura repubblicana, imponendo agli attori di abolire le vesti di rabbino o di sacerdoti ebraici. A Ferrara, al « Teatro della Scrofa », si ebbero tanti clamori contro gli ebrei che la polizia dovette intervenire per interrompere la rappresentazione.

Il generale Meyer, che assisteva alla rappresentazione di un dramma anticlericale tradotto dal Salfi, *Fenelon e le Monache di Cambrai*, volle impedire la recita per le invettive e i motteggi che il pubblico operava nei riguardi dei protagonisti, ma dovette desistere dal suo intento per gli insulti che lo toccarono. Il 20 ottobre del 1797 diede ordine di sospendere il *Fenelon*.

Altre vicende alterne ebbero le rappresentazioni del *Labirinto del Delitto* e de *La Pistrucianeide*. Dal rapporto del 13 Messidoro (luglio 1798) della Commissione dei Teatri si può leggere tra l'altro: « le tragedie che si rappresenteranno ispireranno odio al governo dei tiranni, coraggio e fierezza repubblicana, commiserazione per gli oppressi... Sono proscritti dalle scene i castrati ». Con questo articolo si poneva giustamente fine ad una piaga sociale del passato secolo. L'Italia meridionale riforniva questi elementi che padri e madri, con pochi scrupoli, avviavano al « sacrificio », dietro il miraggio

di onori e guadagni che toccavano ai cantanti divenuti famosi. Ma non tutti divenivano famosi e « restavano infelici » per tutta la vita. Abbiamo sottomano il testo di un processo intentato contro un padre che aveva disobbedito alla legge e al quale fu comminata la pena di « cinque anni d'ergastolo ».

Nel 1799 la Repubblica Cisalpina emanava, tra l'altro, le norme per la giurisdizione dei teatri...: Al cap. 25 leggiamo: « Ogni anno il potere esecutivo elegge una commissione di disciplina teatrale composta di 10 cittadini di conosciuto patriottismo e capacità, la quale è incaricata del regolamento di ogni genere di rappresentanza teatrale in rapporto alla pubblica istruzione e al costume e al buon gusto ». E al 26: « Questa Amministrazione ogni anno pubblica una nota delle rappresentazioni che si dovranno recitare in tutta la Repubblica... ».

Il Corsaro di Marsiglia, del Gamera, fu « tutto ricorretto » dal Lorenzi, succeduto a Napoli al Serio, per la revisione dei teatri. Siamo nel 1798 e sul dramma è scritto: « Addì 20 marzo 1798. Si può permettere la recita. Ma si badi attentamente alle variazioni! ». Lorenzi - Regio Revisore. E le variazioni cominciano sin dal titolo: *Marsiglia* (ricordava una delle più repubblicane città della Francia) e Lorenzi, allora, con un frego, la cassa e lascia per titolo solo *Il Corsaro*. E così via: « Dumont corsaro francese », scompare « francese »; « Parigi » divenne « Torino »; « Marsiglia », « Ragusa »; « Italia », « Napoli » o altro luogo del regno; e alla battuta: « Son d'Italia al servizio di Mr. Dumont » divenne: « Son Bartlettano al servizio del Signor Demonti ». Severamente bandita fu la parola « libertà », anche dove la « libertà politica » non c'entra: « Non sono libero di me » diventa. « Non sono padrone »; e « vadasi a respirare un momento di libertà » in « vadasi a respirare un momento solo » e « tiranno » è mutato in « crudele ». Ma la più spassosa è la circonlocuzione di « chi dice i fatti degli

altri» in luogo della parola « spia » dati i casi recentissimi della Corte di Maria Carolina.

I francesi ribattezzarono il « San Carlo » in « Teatro Nazionale » e si tolse il fregio « Real Teatro ». *Il Nicabovo in Jucatan*, che era stato rappresentato per festeggiare la nascita del sovrano Ferdinando IV, proseguì le repliche, durante l'occupazione francese, « cangiando l'intenzione e volgendosi a solennizzare l'espulsione dell'ultimo tiranno! ». Il « Teatro del Fondo », che era stato ribattezzato « Teatro Patriottico » fu chiuso, per ordine del generale Championnet il quale, giudicando antipatriottico *l'Aristodemo*, del Monti, diede ordine di murarne le porte.

Si affacciavano alla ribalta gli autori che sembrarono incontrare i favori del pubblico: Alfieri, Pindemonte. Il conte Filomarino, ardente repubblicano, così incitava i napoletani, con un manifesto: « Venite a rassodarvi sempre più il cuore, a rendervi energici! L'impresario dà, in questa serata, lo ingresso a tutti gratis! ».

Il ministro dell'Interno, Francesco Conforti, nel marzo, definiva il compito del teatro repubblicano: « Se ci è una istituzione pubblica per i giovinetti, una ve n'è ancora per gli adulti, necessaria soprattutto a coloro che sono stati avviliti sotto il velo del piacere. Il teatro deve formare uno degli oggetti di cura e di vigilanza delle amministrazioni, per non soffrire che il popolo venga da altri sentimenti animato che da quelli del patriottismo, della virtù, della sana morale ».

La reazione, ferocissima, vide sparire illustri protagonisti di questi drammi e di musiche famose: esiliati, condannati, imprigionati: Serio, Pagano, Fonseca, Cimarosa, Puccini, Salfi, Napoli, Signorelli. La danza attorno agli alberi della libertà, anche nel teatro, aveva fatto mietere più di una vittima.

Come a Napoli, anche a Roma, nei due anni della Repubblica Romana (1798-1799) l'attività teatrale ebbe un posto importante nella vita culturale, come d'al-

tronde in tutti i paesi « democratizzati ». Della diffidenza e della tolleranza dei teatri da parte dello Stato Pontificio s'è detto e potremo solo ricordare come Benedetto XIV, con bolla del 1748, aveva esplicitamente dichiarato di « tollerare i teatri con sommo rammarico e di averne strettamente regolato la loro attività ». Ricorderemo del mancato funzionamento dei teatri nel venerdì in Quaresima, durante la Sede vacante o per grave malattia del Papa. Anche in seguito alla esecuzione di Luigi XIV e in seguito alle vittorie francesi in Italia fu stabilita la chiusura totale dei teatri.

Appena proclamata la Repubblica, francesi e democratici si diedero ad allestire e organizzare spettacoli. Anche qui il concetto era molto simile allo spirito enciclopedista che vedeva il teatro come grande scuola di rettificazione delle idee e della formazione del costume. Fu aumentato il numero dei teatri e un cronista, non certo tiepido verso il nuovo regime, salutava con entusiasmo il riapparire delle donne in scena: « Ecco che, finalmente, vedremo atterrito lo sciocco pregiudizio di non mettere qui le donne in scena, per cui avremo la consolazione di vedere una volta tutto nel suo naturale! ».

Una disposizione dell'11 marzo 1798, firmata dal ministro di polizia generale, stabiliva che « per istruire i cittadini, ogni 15 giorni, l'accesso in platea e al quinto e sesto ordine dei palchi, sarebbe stato gratuito ». Si invitavano, inoltre, i comuni e i cantoni a costruire o a provvedere ad allestire un teatro. Gli autori che ebbero larghe messi di successo ed applausi furono, naturalmente, Alfieri, Voltaire, Metastasio, Pindemonte, Federici. Nel vicolo « del Pavone » esisteva un teatro specializzato in « commedie in prosa sul gusto democratico ». L'interesse sempre crescente per il teatro al quale il pubblico popolare accedeva, dopo molti anni di esclusione e di astinenza, fu considerato una vera e propria attività di cultura di massa. I giornali, le riviste presero

a destinare e a concedere agli spettacoli, alle recensioni, alle polemiche teatrali, spazi sempre più considerevoli. Fu anche azzardata una teorica teatrale.

Tale entusiasmo, logicamente, impensieri le stesse autorità che non riuscivano a frenare eccessi e dispute, delle vere parossistiche manifestazioni di divismo; si da creare partiti e correnti. Dice il Sala, nel suo diario: « Iersera al teatro vari birbanti fecero tanto chiasso che ne rimasero disgustati gli stessi francesi ». Il carattere polemico degli spettacoli divenne sempre più scolacciato e antireligioso. « Iersera nel "Teatro di Torre Argentina" venne rappresentato *L'ingresso dei francesi in Faenza* — è sempre il Sala a scrivere — « Vi compare un comico con abito vescovile, delle monache, e il suddetto vescovo assiste ad un matrimonio democratico sotto l'Albero della Libertà. Sentiamo che a Foligno si è arrivati all'empietà di rappresentare in teatro una commedia sulla democratizzazione del Paradiso eseguita dai demoni, li quali entrano in Cielo e mettono la coccarda tricolore al Padre Eterno. O altre dove una monaca ha partorito e vi fanno comparire vescovi e preti in abiti corali... ».

La « Gazzetta di Roma », del 3 ottobre 1798, « stigmatizzava gli incidenti occorsi al teatro, per il suono dell'inno « La Carmagnola », reclamando per coloro che disapprovarono l'applicazione delle leggi veglianti... ».

Molta parte dei governanti e anche molta stampa, invero, si preoccuparono della qualità delle opere che venivano rappresentate, stigmatizzando, obbiettivamente, quelle che avevano un sano sapore democratico e repubblicano da quelle che, approfittando della libertà, si abbandonavano a sconcezze e altre scurrilità.

Un rappresentante del popolo, in una seduta, si lagnò che il teatro non fosse affrancato da uno stile e valore aristocratico e salottiero e che non fosse adoperato, come facevano i Tiranni per il loro scopo, dalla Repubblica per ispirare il Patriottismo. Ma un esponente del

nuovo regime sosteneva anche che « il teatro non deve essere scuola di leggerezza e di vizj, non vi dee trionfare che la virtù, ogni passione dee essere moderata e rettificata; e qualunque vizioso trasporto e difettosa azione dee rappresentarsi nello aspetto più ridicolo e abbominabile perché ognuno apprenda ad odiarla e aborrrirla ».

Claudio Della Valle, l'abate cattolico-giacobino, esprimeva il suo perplesso atteggiamento nei riguardi del teatro « considerando che esso, assai semplice e popolare nella sua primitiva istituzione, divenne, col lasso di tempo, una riprovabile scuola di vizi inorpellati di lusingevole scorza di virtù ».

E il cittadino Flori, in un memoriale sui teatri indirizzato al ministro degli Interni, deplora che « il teatro sia il trionfo dell'ignoranza e della lascivia e che il teatro repubblicano non deve essere un passatempo inutile e un incentivo al vizio, ma strumento d'istruzione e di zelo patriottico ». E chiedeva alle autorità di impedire tali spettacoli.

Con due leggi, una del 15 Frutteto e l'altra del 1 Complementario VI, si cercò di regolarizzare l'attività teatrale. Fu ufficialmente stabilito che scopo del teatro deve essere quello di correggere ed avviare lo spirito pubblico, ispirare il coraggio e l'energia sopita; eccitare alla virtù, base fondamentale delle repubbliche. Fu stabilita una sorta di censura preventiva dei Grandi Edili e della Municipalità. Questi furono investiti d'autorità non solo di vietare la programmazione degli spettacoli ritenuti contrari al buon costume e al governo repubblicano, ma anche quella di ordinare il rimborso di parte del biglietto qualora lo spettacolo non corrispondesse alla pubblica aspettativa. Furono, inoltre, prese una serie di disposizioni per disciplinare il funzionamento pratico dei teatri. Gli spettacoli dovevano finire entro la mezzanotte, non si dovevano vendere più biglietti dei posti, non si potevano concedere bis, e venivano tutelati gli attori da proteste, insulti e altro.

Vennero, poi, organizzati degli spettacoli completamente gratuiti (come *La morte di Giulio Cesare* di Voltaire).

Il vice comandante della piazza, generale Vial, in un proclama, rigorosamente proibiva i disordini a teatro promettendo: «...farò punire con estremo rigore quelli che turberanno gli attori, che interromperanno il corso di una recita, sia con acclamazioni troppo lunghe, sia con osservazioni fuori proposito. Se è permesso ad ognuno di esternare la propria opinione a teatro ciò va subordinato ai riguardi, alla decenza, e a quelli del maggior numero di spettatori che vi vanno per raccogliere istruzione e piacere ».

E seppure effimera, nella sua durata, l'esperienza della Repubblica Romana, in fatto di teatro, ha valso il nostro impegno a ricordarla. Sia per la esigenza di un teatro nazionale e repubblicano — da più parti avvertito e reclamato — sia anche per una più obiettiva e onesta valutazione di quegli eccessi che potevano caratterizzare questi rivolgimenti politici equivocandone il contenuto e travisando, completamente, le ragioni e il valore della loro affermazione storica.

Comunque la conquista, seppur breve, della libertà aveva, con forme diverse e avventate, creato i presupposti per quelle che erano le più profonde significazioni del teatro e della regolamentazione dello stesso in una società democratica.

1800 - 1900

I fermenti suscitati dalla rivoluzione francese, l'ondata di libertà e di risveglio apportata dalle armate napoleoniche, i successi ottenuti, seppure localmente e molto brevemente, dalle istituzioni democratiche infirmarono tutto l'inizio dell'800 italiano sì da reclamare

dai governi e dalle autorità una più stretta sorveglianza e una più rigorosa applicazione della censura. La censura teatrale, in genere, va anche compresa nella censura della stampa perché, spesso, seppure non esclusivamente, le norme, le leggi, le ordinanze, che furono emanate parlano esplicitamente della stampa di libri e di giornali e lasciano alla censura teatrale una specie di « derivazione » interpretativa da regolare, più specificatamente, verso quell'obiettivo. Questi fu lo spettacolo, di tutti i generi e d'ogni autore, inteso, data la grande passione e il grande sviluppo che ebbe, appunto nell'800, come « arma audace e pericolosa » capace di suscitare, ricordare, infiammare, gli animi già predisposti alle grandi avventure del Risorgimento e delle ansiose speranze dell'Unità nazionale.

Giacché finimmo la nostra breve trattazione del secolo passato nel Regno di Napoli, cercheremo di rifare un po' il cammino a ritroso, proprio « risalendo » dalla Sicilia fino al Piemonte, con divagazioni di luogo forse necessarie, ma confidando in una certa progressione ad itinerario, non rigida, ma indicativa.

Per dirla con uno scrittore dell'epoca: « quasi tutti i Governanti esercitarono la censura quasi esclusivamente contro il teatro storico che ripone nelle allusioni politiche le ragioni del suo successo anziché contro il teatro dei costumi ». Infatti, seppure l'osservazione non è esclusiva, è certo che la censura politica ha decisamente il sopravvento sulle altre esigenze morali, di costume, religiose. I libri che vengono sequestrati, quelli che vengono fermati alla frontiera, le commedie e le tragedie che vengono vietate o le battute che vengono tagliate o rivedute sono tutte d'argomento politico. In esse si vuole ravvedere, ad ogni costo, (anche andando al di là, come vedremo, d'intenzioni e di voleri degli autori) delle espressioni o dei fermenti « rivoluzionari » o, come si diceva allora, « liberali ».

Fu Ferdinando II di Borbone che nel 1849, ricon-

quistato il trono di Sicilia, si premurò di riformare l'istituzione della censura nei riguardi dei giornali, dei libri, degli spettacoli teatrali. Con regio decreto del 13 Agosto 1850 e seguito dal regolamento del 7 Aprile 1851, tra le funzioni della polizia era quella della revisione degli scritti, libri, opuscoli, effemeridi e dei lavori teatrali. I revisori pronunciavano un giuramento, davanti al Re, quando assumevano l'incarico: « Prometto e giuro fedeltà ed obbedienza a S.M. Re Ferdinando II (Dio guardi!) e pronta ed esatta esecuzione agli ordini suoi. Prometto e giuro che nell'esercizio delle funzioni che mi sono affidate, mi adopererò con maggior zelo ed oculatezza. Prometto e giuro di osservare leggi e regolamenti... ». E concludeva: « Dio mi aiuti! ».

Questi revisori erano retribuiti ma, da citazioni in nostro possesso, possiamo senz'altro asserire, in maniera molto « scarsa ». Giuseppe Bozzo, censore teatrale, percepiva una retribuzione mensile di 6 ducati portata poi, dopo alcune richieste, fino a 12, mentre percepivano un maggior compenso coloro che censuravano opere scientifiche considerate, forse, più laboriose e importanti delle altre. Palermo, ad esempio, aveva 12 revisori scelti tra professori d'Università, preti e frati. Ricorderemo tra essi: il già citato Bozzo, padre Cultrera, padre Domenico Avena delle Scuole Pie, il canonico Pietro Sanfilippo, il prof. Corradino Garajo.

Praticamente la censura era stata depositata, come responsabilità e manovra, nella mani del Direttore Generale della Polizia: Salvatore Maniscalco. E non si può dire che questi operò con intelligenza e relativa obiettività se, con animo di inquisitore, perseguitò e punì illustri scienziati, pazienti cultori e ricercatori, geniali poeti, truffatori, borsaioli, ladri ed assassini quasi con lo stesso zelo, preoccupato, soprattutto, che agitatori e apportatori di nuove idee nazionali e liberali potessero attentare al Regno Borbonico.

« Da nessuno amato, da nessuno temuto, il Maniscalco

fu soltanto "odiato" ». Questa l'epigrafe che veniva fatta girare clandestinamente nei volantini di propaganda insurrezionale.

Obbiettivamente la produzione letteraria e poetica era tra le più paurosamente povere. Tutto sembrava infrigidito, opaco, ottusamente chiuso a qualsiasi tentativo. La paura e l'inerzia si può dire che caratterizzarono questo periodo.

È del 1851 la repulsa di una tragedia di Girolamo Floreno *Gomez da Leone*, e *Zulima*, melodramma di Giuseppe Sapio, fu tenuto in quarantena prima che gli venisse concesso il visto di rappresentazione perché: « la figlia abbandonava il campo dell'esercito di suo padre (il re) ». Nel 1858 fu presentata al Bozzo una commedia dal titolo *Pulcinella a Sebastopoli* e non fu permessa la rappresentazione « sembrandogli poco conveniente che una maschera gaia e scherzevole si trovasse in una impresa tanto grave e significativa e faccia sì che per poco non paia che voglia portare al diletto cose che sono state, invece, di grande importanza storica ». Nello stesso anno non fu approvata, senza motivarne la causa, una commedia dal titolo *Il medico magnetizzatore*. Sì che Marco Monnier, nel suo libro « L'Italia è la terra dei morti? », concludeva il suo attacco al dispotismo contro la cultura dicendo: « ma il Paese anziché proteggerlo, questo popolo, lo perseguita, né mai dispotismo più arbitrario e più puerile oppresse né molestò col pensiero umano, colla ostinazione e le sciocchezze che fece la polizia a Napoli dopo il 1848 ».

Praticamente operavano due censori: uno apparteneva alla polizia e uno al clero. Si arrivò a censurare anche la parola « eziandio » perché vi si credette nominato, invano, il nome di Dio!

La signora delle camelie fu mutata in una giovinetta di umili natali giacché la sua posizione di cortigiana poteva dare ombra all'orgoglio della monarchia! Furono vietati duelli sulle scene. Non si dovettero mai nominare

Lutero, Campanella, Voltaire, Gioberti. Si sostituì il nome di Torquato Tasso, in Sordello, per non dispiacere alla Corte Estense. Inoltre è da ricordare che se nel 1741 la censura politica e quella ecclesiastica (nel Regno delle Due Sicilie) erano affiancate, ma quella ecclesiastica era solo consultiva, nel 1818, tra Pio VII e Ferdinando I, si stabilì che quella ecclesiastica sarebbe stata solo repressiva ma non preventiva.

Tornando a Roma vogliamo, per inciso, ricordare come la dominazione francese dal 1809 al 1815 concesse cose che, nello Stato Pontificio, non si sarebbero nemmeno sognate (*). In realtà lo Stato Pontificio aveva serie preoccupazioni per l'affermarsi delle idee liberali e dovette spesso ricorrere alla censura. Con il ritorno al potere i teatri rividero l'apertura dal 26 dicembre a martedì innanzi le Ceneri. Funzionavano tutte le sere ad eccezione del venerdì e i due primi giorni di Febbraio.

La Costituzione « Post Diuturnas » del 30 Ottobre 1800 aveva preveduto la formazione di una deputazione di 6 cavalieri romani per la sovrintendenza agli spettacoli con le attribuzioni specifiche al Cardinal Vicario per la parte morale e, al Governatore per la politica.

Nel 1810 c'era stata un'apertura dei Teatri anche per la Quaresima che fu abolita. Tra le disposizioni di polizia figurava « il cavalletto » che era una specie di palo di legno sul quale venivano vergati coloro che osassero litigare al botteghino o con le maschere e si arrivava, in casi gravi, anche al carcere.

È molto divertente la disposizione di Papa Leone XII che, nel 1826, vietò al festino tradizionale dell'« Argentina » di ballare il waltzer, danza ritenuta oscena! Per non rovinare la serata si venne nella determinazione di far eseguire « La monferrina » ballata a waltzer!

(*) Nel 1812 il *Tito in Langres* fu sottoposto a delle mutilazioni avendovi la censura francese ravveduto delle frasi irriverenti contro Napoleone.

Fra i più caratteristici e famosi censori fu l'abate Somai, considerato una vera peste contro autori e testi. A lui, ribattezzato dall'arguto popolino « Abate Somari », si deve la rettifica della famosa frase:

« Amo la patria e intrepido
il mio dovere adempio! »

cangiata, per preoccupazioni politiche, in

« Amo la sposa e intrepido... »

con risultati, da parte del pubblico, facilmente prevedibili!

Tra i censori da ricordare fu anche un certo avvocato Corbastro che sempre l'arguto « pasquinatore » rinomò come « l'Avvocato cor basto! » dando, praticamente, dell'asino anche a lui!

Del 1847 (1/10) è l'editto papale che adibì alla Sovrintendenza dei teatri la Magistratura romana.

Sotto la spinta degli avvenimenti quarantotteschi anche Pio IX, che passò per un papa non alieno ad aperture e vedute nazionali, costretto a fare delle concessioni ai liberali, pubblicava lo Statuto fondamentale per il governo temporale degli Stati di S. Chiesa, nel quale aboliva la censura preventiva sulla stampa, esasperando la repressiva e lasciando immutata quella ecclesiastica. Sì che anche i suoi sostenitori si sentirono traditi nelle aspettative.

All'articolo XII leggiamo: « I pubblici spettacoli saranno regolati con misure preventive stabilite da leggi. Le composizioni teatrali, prima di essere rappresentate, sono perciò soggette a censura ». La censura drammatica a Roma dunque, era triplice: ecclesiastica, politica, municipale. Qualsiasi produzione drammatica era sottoposta alla revisione della censura preventiva dell'Autorità ecclesiastica (per la Religione, la morale e il buon costume) poi alla Autorità governativa (rispetto delle

leggi e delle persone) e poi all'Autorità municipale (per ciò che si riferiva alla parte filologica). I libretti delle opere da rappresentare dovevano essere sottoposti al visto in 41 copie! Ma oltre i libretti dovevano anche essere sottoposti all'approvazione i vestiari, i modelli, i bozzetti scenici, che riguardavano i singoli spettacoli o balletti.

Tre volte, poi, dovevano essere vistati i manifesti, i bollettini, i programmi da affiggersi o da esporsi al pubblico per ogni singola manifestazione sia per la stampa degli stessi quanto per la distribuzione o affissione. I copioni dovevano contenere, oltre il visto, anche un timbro in ogni pagina onde evitare delle inserzioni o altro. Molto interessante è aggiungere che i figurini non interessavano solo per la foggia dei costumi (moralì o meno) ma anche per « i colori », onde evitare, come evidentemente era avvenuto, che combinazioni di colore creassero i tre colori della bandiera italiana. Dice uno zelante funzionario di polizia: « Nel gioco dei cavalli si verificò quest'oggi che due buffi pagliacci vestivano i colori dell'Italiana demagogia che destarono la simpatia di pochi perversi... ».

I rappresentanti delle tre censure, inoltre, intervenivano alle prove generali alle quali assisteva anche Monsignor Direttore Generale della Polizia come presidente della deputazione dei pubblici spettacoli.

Fu censore politico, degno di nota, Giancarlo Doria il quale, in data 12 Dicembre 1850, scriveva: « La censura ecclesiastica fa istanza che venga ingiunto agli impresari che nella esecuzione dei balli non abbia luogo alcun gesto, alcun atteggiamento, alcuna mossa, alcun lazzo pantomimico, fuori di quelli veduti ed approvati dal Rev.mo signor censore ecclesiastico alle prove... ». I quali censori, forse più zelanti del Papa stesso, vietavano e tagliavano tutto ciò che solo di lontano esprimesse o arieggiasse a quei fatti o a quegli avvenimenti che avevano caratterizzato le sommosse e le insurrezioni democratiche.

Quindi abolite tassativamente: « rappresentazioni di rivolte trionfanti », « allusioni ad avvenimenti attuali », « offese dirette ed indirette al Governo, alla Religione, al Buon Costume » (*).

Proibito, nel 1850, l'*Oreste* di Alfieri perché gli attori volevano proporre (forse) una somiglianza fra Egisto e Pio IX! Nel 1851 l'Arcivescovo di Ferrara, Cardinale Vannicelli, scriveva al Monsignor Savelli, ministro dell'Interno, di aver vietata la rappresentazione della *Luisa Miller*: siccome vi si ripetevano troppo spesso le parole: « angelo, inferno, cielo, Iddio! ». Molti attacchi furono portati al *Rigoletto* e all'*Ernani* di Verdi perché vi si trovavano situazioni di adulteri e di sozzure.

Alla deputazione dei pubblici spettacoli presiedeva un Direttore Generale di Polizia mentre il vice-presidente era un laico: — la deputazione si componeva di un conservatore della Magistratura romana e di nove consiglieri comunali; — la deputazione aveva un segretario; uno o più ispettori teatrali; un architetto e alcuni professori sanitari; — nessuno spettacolo poteva aver luogo senza il permesso scritto del monsignor Direttore Generale di Polizia; — i procedimenti di permesso erano, evidentemente, lunghi e farraginosi: domande, attese, sollecitazioni.

Le compagnie francesi si arrogarono, nelle loro permanenze a Roma, una maggior libertà e questo perché Pio IX non voleva dispiacere a Napoleone. Passò, non senza grane, una farsa francese intitolata: *Brutus Lâche Cesar*, che erano due cani, (Brutus feroce nella sua custodia e Cesare un vile) dove le allusioni erano più che evidenti.

Il Ballo in maschera di Verdi (concepito come *Gustavo*

(*) Queste le parole « cassate » e sostituite dalla censura: « scrupoli » in « delicatezze »; « miracoli » in « prodigi »; « congiure » in « intrighi »; « eroe » in « uomo grande »; « divinamente » in « superbamente »; « recita come un angelo » in « il mondo che incanta »; « trattato di pace » in « amicizia »; « dissoluta » in « dissipata ».

III dal librettista Somma) non solo si volle che cambiasse il titolo in *Il ballo in maschera* ma chiese, la censura, alcune varianti nelle frasi:

« cada trucidato » in « cada assassinato »
 « la morte ti aspetta » in « l'assassinio ti aspetta ».

Questo la censura politica. La ecclesiastica, invece, propose altre varianti:

« pietà » invece di « miserere »
 « cielo » invece di « Angeli Santi »
 « delegati della giustizia di Dio »
 invece di
 « delegati della Sorte ».

Nel 1842 il Cardinale Legato si lagnava ancora che il teatro continuava ad essere una scuola di vizio e di malcostume e, nello stesso anno è bene ricordare, Giuseppe Gioacchino Belli implorò al Cardinal Lambertini la nomina a Capo della Corrispondenza del debito pubblico.

Nel 1852 e 1853 G. G. Belli fu uno dei censori teatrali dello Stato Pontificio. Quali e quante furono le ragioni per cui il grande poeta romano finì per entrare non solo come impiegato, ma addirittura come funzionario di censura di Governo Pontificio non sta a noi ricordare. La salute malferma, la sua concezione di quieto vivere, le impressioni riportate all'« avventura della Repubblica del '49 », la mancanza di un ideale politico vero e proprio e, forse, la sua stessa natura conformista, la preoccupazione di vivere e di aiutare suo figlio, fecero sì che il più spregiudicato e fedele dipintore della Roma della sua epoca e quindi della stessa esperienza umana e sociale d'allora, finì per « giacere nella tomba di un ufficio papale ». « Il sacro collegio gli gettò nella faccia l'osso di un impegno lucroso ed il poeta uccise, con una indigestione, la MUSA! ». Così il suo biografo, non certo tiepido con il Belli.

È certo che la sua scrupolosa meticolosità che gli era valsa a « ritrarre », dopo averli studiati ed assimilati, i movimenti psicologici e umani dei suoi popolani, fu applicata, anche in questo ufficio, con lo stesso indefesso zelo.

« La censura del Belli — annota lo Gnoli — fu più ridicola della stessa censura pontificia. I suoi principi sono tali che con essi converrebbe abolire il codice penale e in teatro non resterebbe che recitare il Rosario! » (8).

Undici sono i voti (le relazioni) che ci restano del Belli:

- *I racconti della Principessa di Navarra*;
- *La Calunnia* di Scribe;
- *Marianna* di Cuciniello;
- *Macbeth* di Shakespeare;
- *Un bicchier d'acqua* di Scribe;
- *Mosè* di Rossini;
- *Torquato Tasso* di Duval.

Questi i principali. È interessante riportare qualche giudizio. Per il *Rigoletto* annota: « dal putrido dramma di Victor Hugo ». Sul *Mosè* di Rossini sostiene che la censura deve « prevenire » più che « rimediare ». Scrupoloso fino allo spasimo, il Belli indica, da onesto e devoto funzionario dello Stato Pontificio, le ragioni profonde che dovrebbero vietare la rappresentazione del lavoro incorso nella sua lettura. Polemizza sulle ragioni e sulla necessità che ciò avvenga dimostrando come il contenuto delle opere sia tale da non autorizzare l'andata in scena di certi lavori, poiché è del parere che ridimensionare e aggiustare non serve: occorre « proi-

(8) Per *La Calunnia* di SCRIBE, pur rigettandone la possibilità dell'assenso, indicava le parole che, se questo fosse stato accordato, dovevano essere tolte: « pipolaccio », « come una duchessa », « che ha diritto », « incesti », « che si faccia gratis ». Per non parlare di altre parole e frasi sparse qua e là e di competenza della censura ecclesiastica.

bire!». Propose delle varianti per il « *Viscardello* » e la battuta « sì vendetta, tremenda vendetta » la vedeva cangiata: « Si reo fato, alma iniqua ti aspetta del mio petto, ecco il solo desio! » e « Non avrai vendetta, o Gilda! » così gli sembrava da modificare: « Non sia punito, o Gilda! ». A tanto orrore, per la sua anima pacifica, lo recavano le parole che potessero reclamare vendetta, giustizia, rivolgimenti sociali o militari: quasi un'ossessione!

« La censura romana — scrive un letterato — è rigida in materia di amore e... di religione, ma anche di politica! » (*).

Spesso la parola « lealtà » sostituì la parola « libertà » così nella commedia *Giosuè il guardacoste a governatore* fu sostituita la parola « comandante », e una frase finale « Ah! quello era il bel tempo! » fu mutata perché il censore ci ravvide una probabile nostalgica allusione al '48!

Il placet dei censori si sintetizzava in questa frase che si apponeva nell'ultima pagina dell'opera sottoposta a censura: « osservate le correzioni e omissis lo interlineato si permette... ». Quante furono le correzioni? Quanti interlineati si dovettero omettere? Molti, moltissimi. Specialmente attorno al 1859 e 1860 quando i teatri di Roma erano divenuti luogo di proteste per manifestazioni patriottiche. Non fu permessa *La Traviata* all'« Argentina » per la frase « la crisi non le concede che poche ore! » poiché alla « prima » la gente aveva

(*) Perseguitato dalla censura pontificia fu Vincenzo Jacovacci, che, fin dal 1830, fu impresario del « Teatro Fiano » dove si allestì, per molti anni, il repertorio dei burattini. Gli fu messo alle calcagna uno sbirro, per sorvegliare le sue « recite » ma lo Jacovacci riusciva spesso a farlo ubriacare e ad allentare, così, la vigilanza. Fu, comunque, sempre assillato da richiami e multe e avvertimenti. Non poté sottrarsi all'ordine che gli pervenne di cambiare alle sue « bellezze di legno » dei pudichi calzoncini celesti in luogo dei troppo conturbanti calzoncini « rosa »!

applaudito decretando così l'augurio alla fine del governo papale. Ne *I due Foscari* furono proibite le battute del vecchio doge: « Cedi, cedi, rinuncia al poter! ». Altro applauso indicativo a esortare il Papa ad abbandonare il potere. Fu chiuso d'urgenza il « Teatro Metastasio » perché in un'opera buffa, dal titolo *Chi la dura la vince*, dei versi facevano crollare il teatro dagli evviva:

« O povero Giovanni
di te che mai sarà? »

La ragione? Semplicissima: Pio IX si chiamava Giovanni!

Nel 1814, con la restaurazione del Granducato in Toscana; i membri del Buon Governo, i Ministri di Polizia, si misero con grande zelo a « recuperare il tempo perduto dimenticando i loro fuggitivi e maldestri trascorsi rivoluzionari e di aver piantato qualche "alberello della libertà!" ».

Furono infatti nominati dei Governatori e Commissari (Livorno, Pisa, Siena, Arezzo, Pistoia e Grosseto) divisi in Podesterie per i Comuni, e Vicariati per i distretti. La censura degli stampati, dal punto di vista religioso, veniva curata dalla autorità ecclesiastica e veniva applicata con grande rigore. La bassa polizia era costituita da esecutori (sbirri), da caporali capisquadra e dal « bargello » che li guidava e che era sotto le dirette dipendenze dell'Alta Polizia che risiedeva, naturalmente, a Firenze.

Non si poteva dar corso alla lettura dei libri senza il permesso del Vicario epistolare. Nella Notificazione del 26 dicembre 1814, emessa in Firenze, al IX capitolo, leggiamo: « Nei casi delle licenze per i teatri dovrà sempre precedere la licenza del Presidente del Buon Governo anche per ciò che riguarda la qualità degli spettacoli ». All'articolo XII: « L'accademico d'Ispezione (così era chiamato l'incaricato d'ispezionare gli spetta-

coli nelle sale teatrali) avrà facoltà di adottare, nei casi contingenti, quei provvedimenti e quelle misure da estendere fino all'arresto, che compariranno indispensabili per la conservazione del buon ordine e della pubblica decenza nei tempi dello spettacolo». E, infine, al XVIII, per noi più importante: «Tutte le rappresentazioni, prima di essere esposte sulle scene, dovranno essere rivedute ed approvate, in Firenze, dal Censore che verrà delegato dal Presidente del Buon Governo e nella Provincia dai Giudicenti e dai Censori che, previa approvazione, saranno da essa delegati». E nel 1822 vengono emanate delle massime con le quali la R. Censura sugli spettacoli teatrali procede in Firenze:

— «Si permettono i drammi che hanno per soggetto argomenti tratti dall'Antico Testamento quando siano trattati da autori celebri e in modo sublime e degno del soggetto e quando il teatro e i mezzi dell'impresa forniscano il materiale occorrente a disimpegnarli con dignità e convenienza necessarie.

— «Nessuna rappresentazione potrà essere permessa se tratta per soggetto argomenti tratti dalla Istoria e dai fatti della Chiesa.

— «Convieni ritenere la più rigorosa avvertenza perché nei balli, anche seri, nulla sfugga che abbia relazione con la storia dell'Antico Testamento e quella della Chiesa.

— «Sono applicabili con più rigore alle rappresentazioni teatrali le massime generali della Censura sulle opere ove si riscontrino *disseminati* principi religiosi o sovversivi dell'ordine politico o siano quelle che sono lavorate sopra un piano malizioso che porti all'effetto d'indebolire e distruggere la venerazione per la Religione o per il Trono e che risvegliano negli animi affezioni contrarie e all'una e all'altro.

— «Debbono essere ugualmente bandite dalle scene tutte quelle commedie che possano offendere la morale e il buon costume e alle quali non potrebbe es-

sere presente decentemente ogni classe di persone e più specialmente quelle nelle quali si pongono in azione amori delittuosi, di mariti o di mogli infedeli, vergognosi intrighi di fanciulle divenute spose e talvolta madri clandestine, sempre in fine autorizzate da un consenso strappato ai genitori; quelle, infine, dove si fa trionfare la insubordinazione dei figli e il loro disprezzo all'autorità paterna.

— «Restano poi escluse dal teatro tutte le produzioni di pessimo gusto nelle quali si rappresentano soltanto delitti e attentati atroci come assassini, uccisioni premeditate, suicidi per disperazione e altri argomenti simili resi solo interessanti per la singolare difficoltà o barbarie delle circostanze del delitto che bisognerebbe nascondere al pubblico.

— «Per l'oggetto di promuovere quanto più si può il buon gusto si vorrebbero eliminare affatto dalle scene di Toscana le cosiddette «azioni spettacolari» che hanno l'effetto di depravare come depravano il teatro questi mostruosi spettacoli composti per lo più da attori stessi che «accozzano» insieme più scene piene di pompa e decorazioni tratte da autori diversi. S'intende che non si debbano impedire quelle che hanno argomenti storici quantunque mediocramente trattati.

— «Il giudizio del Censore si forma molto sulle rappresentanze che trattano argomenti di storia patria e proibisce assolutamente le recite del genere che possano offendere in qualche rapporto le coscienze e i principi dei tempi moderni. Proibisce pure in ogni circostanza, le rappresentanze in cui si facciano figurare personaggi delle famiglie sovrane d'Europa che abbiano vissuto in epoche non molto lontane dalla nostra.

— «Si tollerano soltanto e non si approvano i cosiddetti «drammi di sentimento» ordinariamente tratti dal tedesco e dal francese nei quali vengono posti in scena passioni pericolose ed esaltate e la Censura proibisce assolutamente quelle che puntano evidentemente

all'effetto di guastare il cuore e depravare il costume.

— «La Censura, all'opposto, si fa in pregio di approvare le tragedie del celebre Alfieri, ad eccezione di poche qui notate, come pure quelle di altri scrittori italiani senza permettersi di mutilarle in modo alcuno per ossequio dovuto alla celebrità degli autori.

— «Quanto alle comiche produzioni approva ed applaude la Censura quelle dell'immortale Goldoni e tutte le altre scritte sulle tracce di detto autore, le quali tendano a divertire piacevolmente in modo spiritoso e ad istruire il pubblico.

— «Vengono inoltre approvate le cosiddette "commedie" di carattere a quelle "di costume".

— «Approva, infine, seppure produzione d'infima specie, le *Commedie d'intrigo* perché non fondate sul carattere dei personaggi ma sopra avventure straordinarie e romanzesche le quali sostengono l'attenzione dello spettatore con intrighi bonari e capaci perciò di divertire.

— «Appartengono a questo genere anche le farse, destinate a sollevare lo spirito senza tenere molto occupato con piacevoli e spassosi soggetti purché non offenda la decenza con scurrilità e sconcezze».

L'originale, firmato dal Puccini e controfirmato dal Bologna, è, evidente, un esemplare di «istruzioni di censura» nel quale affiorano anche pretese di indagine filologica ed estetica delle produzioni teatrali. Comunque, nonostante queste «istruzioni», ecco un elenco di opere rigettate dalla censura nel carnevale del 1821-22:

Tragedie : *La congiura dei pazzi, Don Garzia, Suor Virginia* dell'Alfieri.

Commedie: *L'Ajo nell'imbarazzo, Il figlio del signor padre, Bartolomeo della cavalla* di Giraud; e poi *Giulio assassino* di Avelloni; *La sposa tartara* dell'Abate Chiari; *Olivo e Pasquale* del Sografi; e inoltre: *Il Duca di Ossuna, Carolina maritata, La seduta pubblica*.

Le seguenti farse, dove figurava la maschera di Stenterello, furono tollerate soltanto nei due teatri frequentati dal popolino: «Borgognissanti» e «Quarconia»: *Tutto il male viene da un anello; Ogni passo un pericolo; Quanto è difficile guardar le donne; Amar ciò che si odia* e moltissime altre.

La maschera di Stenterello era riguardata, dalla censura fiorentina, con chiaro sospetto: «questa maschera ha, in fondo, un carattere ributtante: ora imbecille, ora arguto, sempre indecente che urta troppo il buon senso». Ed ecco un regolamento per gli attori presenti in Firenze, sempre a firma Puccini e Bologna:

— «Al cominciare di ogni stagione il Capocomico deve presentare al Censore del Teatro l'elenco delle rappresentanze e dal Censore medesimo verrà indicata ad essi la scelta delle migliori e l'ordine con cui dovranno essere rappresentate.

— «La censura non riceve manoscritti di opere teatrali stampate.

— «Resta proibito a tutti gli attori l'aggiunta arbitraria sulle scene e nel dialogo di espressioni a capriccio e la benché minima indecenza nei gesti e in tutto il contegno della persona come viene ad essi stabilito l'obbligo di vestire con convenienza di soggetto senza permettere di far uso di abiti destinati a distinguere un qualche ceto rispettabile di persone».

E concludeva, il regolamento:... «e per assicurarsi che né il Governo né il Pubblico restino mai in questo articolo come in altri ingannati, potrà esigersi che una prova generale dei balli venga eseguita cogli abiti e con l'intrinseco suo apparato».

Contro Napoleone e la sua agiografia si appuntò, per molti anni, l'attenzione della censura. Non solo testi di spettacoli ma scritti, poesie e prose furono vietate. La Segreteria di Stato si oppose, ad esempio, alla rappresentazione di un *Napoleone a Sant'Elena* dell'Asti che la Compagnia Lipparini aveva chiesto di dare. Nel

2) ? E un uomo di mon
sciocchezze?
li bestemmie?)

tanto?...

; ma spacciati -- dovresti
cielo! ~~Quarant'ore~~ ^{due giorni} venga v
sa.) no

Censura ecclesiastica di Roma (1822-1830): la parola *quarant'ore* cambiata in *due giorni*, *bestemmie* in *sciocchezze*.

Mar - Ella fa invidia a molti gio
re del giorno o oggi.
Ella - ~~Certo che tanto in differ~~ ^{alcuni della gioventù}
~~moderna.~~
Ma la figura non c'è in
Ella - li ch?

Frase proibita dalla censura di Torino nel 1844. Dal copione della *Gran rivista* di Federico II per la sciabola di legno.



tentato da qualche giornale

forse in questo luogo un giornale sconosciuto

Oh mamma!



scritto

quello che mi venne dalla carta indicata?

Il May 12 54

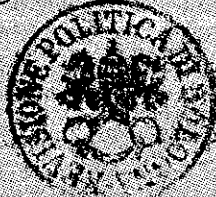
Le signori si permettono

Le signori si permettono

Le signori si permettono

14 luglio 1858

Le signori si permettono



Dall'alto:
timbrata dalla censura teatrale
della Polizia di Torino (1844),
della Revisione ecclesiastica di Roma (1822)
e della Revisione politica di Bologna (1837).



NOBILE TEATRO DI APOLLO

Fra tutti i Poeti Melodrammatici viventi ha senza forse il primato il Ligure Felice Romani, scrittore fecondo e filosofo che sa trasfondere ne' suoi versi dolcissimi l'energia delle più forti passioni; e credo fra i Melodrammi usciti dalla fortunata sua penna per interesse d'Argomento, e per soavità di versificazione, e per efficacia di Teatrali situazioni accordar bisogna la palma a quello che trasse da un famoso Romanzo storico del Visconte d'Arincourt, e che intitolò

LA STRANIERA.

Dalla fama in cui salì la parte poetica di questo libro non dee scompagnarsi l'altissimo grido in cui venne la magica Musica di cui seppe vestirlo il Maestro Vincenzo Bellini che nel fiore degli anni dette saggio non dubbio di filosofico ingegno, e diletto e commosso con l'incantesimo delle sue note i cuori meno esperti alla pietà, e al piacere. Ora questo tanto desiderato Melodramma nuovo del tutto per le Scene di questa Metropoli, verrà esposto per la prima volta nell'annunziato Teatro

NELLA SERA DI SABATO 18. FEBBRAJO 1852.

Colla vaghezza della poesia, con la nobiltà della Musica gareggeranno le accessorie bellezze delle analoghe Decorazioni di Scenarj, e Vestiario Caratteristico appositamente eseguiti dai medesimi applauditi Artisti, che già ebbero bel premio del loro ingegno nel pubblico gradimento

La cura datasi dalla rispettosissima Impresa nel presentare con la possibile precisione questo sublime spartito, sia non equivoca testimonianza dello zelo che l'anima per avere un diritto alla pubblica cortese approvazione.

PERSONAGGI

CHE HANNO PARTE NEL MELODRAMMA.

- | | |
|------------------------------------|-------------------------|
| ALAIDE (la STRANIERA) | Signor Clementina Fanti |
| IL SIGNOR DI MONTOLINO | Signor Luigi Tabbellini |
| ISOLETTA, di lui Figlia Ranzana ad | Signor Teresa Zappucchi |
| ARTURO, Conte di Ranvesel | Signor Andrea Pavesi |
| IL BARONE DI VALDEBURGO | Signor Luigi Battaglini |
| IL PRESIDENTE DEL TRIBUNALE | Signor N. N. |
| OSBURG, confidente di Arturo | Signor Felice Badiali |

Coti, e Comparsa.
Cavalieri - Condottieri - Giudici - Cacciatori - Guardie - Vassalli di Montolino.

L'azione in Bretagna nel Castello di Montolino, e nei dintorni.

L'epoca è del 1100. circa.

I bolli apposti dalla censura
ai manifesti teatrali.



(Da una stampa popolare)
Una scena della commedia patriottica
di Luigi Pietracqua
« La famia del soldà »
censurata dopo il trattato di Villafranca
dal governo piemontese.

Cartolina
edita dalla Compagnia piemontese
di Teodoro Cuniberti.

Chin la be-la Gigo gin...

LA BELA GIGOGIN
Commedia in 3 atti di MARIO LEONI - Scene del 1855
Replicata 200 serè consecutive al TEATRO ROSSINI in Torino

TEATRO DI APOLLO

SABATO 7 FEBBRAJO 1865

Rappresentazione 33^a e sera 1^a di primo giro per i Sigg. Appellati ed Albonati

SI RAPPRESENTERA

DON ALVARO

Tragedia lirica in 5 atti di G. M. Paganini, posta in musica dal W. Cav. Giuseppe Verdi.

PERSONAGGI

IL MARCHESE DI CALATREPP
DONNA FEDORA
D. CARLO DI VANGAS
DON ALVARO
PASTORCELLA povera donzella
DIRETTORE DELL'OSPIZIO DI CARITA'
nel villaggio d'Horvachorlos
MILITONE soldato addetto all'Ospizio di
carita' d'Horvachorlos
CURA, Cameriera di Leonora
UN AGLIOSE
MASTRO, INDIRIZZO multiere per rivendugliolo
UN CAPITANO MILITARE
Ministreri, Poveri, Soldati, Reclute, Scrittivi, Vicedirettore, Uscierelli, ec.

ATTORI

Sigg. GIOVANNI MARCHETTI
CARLOTTA MARCHISIO-COSSELLI
DAVID SQUACCI
LUIGIUCO GRILLANI
BARBARA MARLINSIO
CESARA DELLA COSTA
GIACCHINO RAMOSI
FRANCESCA QUADRI
TOMMASO COSTA
PIETRO CASSANI
LEGGI FUSVI

La scena 1^a e 4^a è stata dipinta dai Sigg. Assolati e Bazzoni, la 3^a A. dal Sig. Falcioni, la 7^a ed 8^a dal Sig. Crano

Dopo la suddetta opera si rappresentera l'azione minima in quattro parti e sette quadri di Giuseppe Roti

CARLO IL GUASTATORE

PERSONAGGI

IL GUASTATORE IN CAPO
LELUCA il guastatore, fratello adottivo di
LUISA, orfana a lui adottata
ALBERTO, allievo di lui eggio
FRANCOFF, generale nemico
MINOFF, popolare
Fanco, contadino

ATTORI

Sigg. LUIGI PAOLUCCI
LEGGI MARCONI
PAULINA CAGNOLIS
CARILLO BENZI
NICCOLA FRANCHI
LUIGIUCO FREDUSSI
PIETRO BARBERANI
VIRGINIA PARDONI

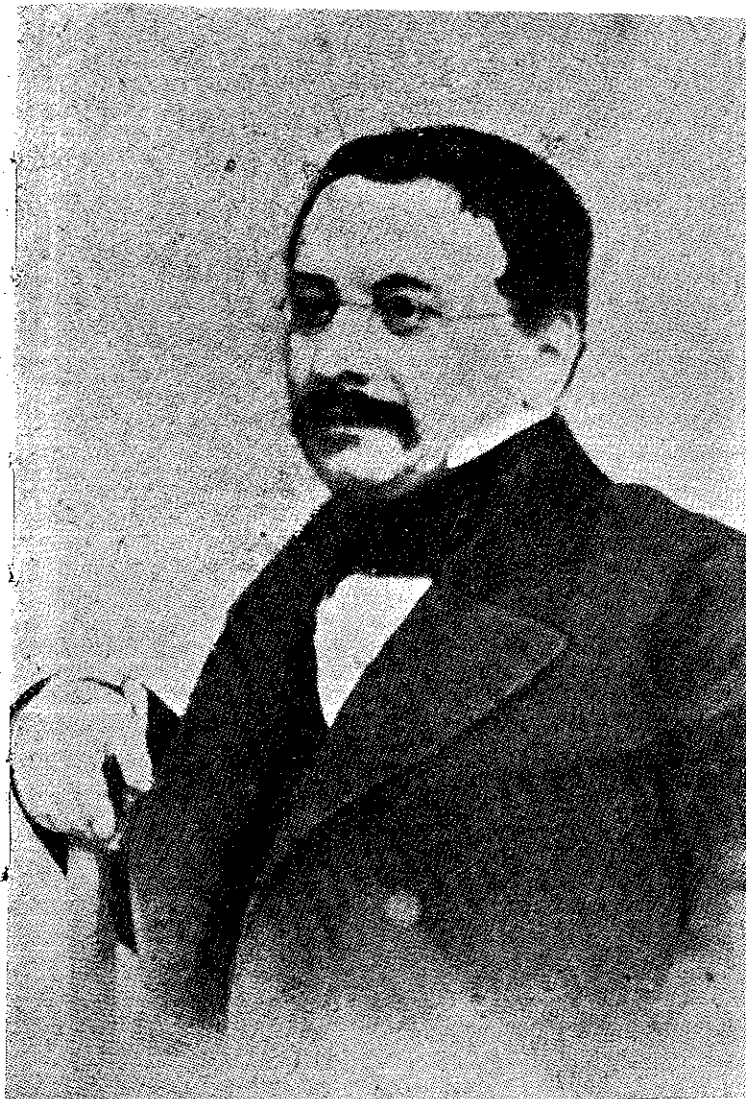
Nella scena 5^a avra luogo il PASSO A DUE danzato dalla Signora Guglielmina Saltroni e dal Sig. Cesare Cappini

Biglietti di Platea SECONDO UNO

S'incomincerà alle ore 7 E 3 QUARTI pom.

Usciretti dell'opera e del Ballo avranno vendita nel botteghino del suddetto teatro

Vincenzo Jacova
impresario del Fiano (Rom)
perseguitato dalla cens
(teatro dei buratti)



Il titolo
de « La forza del Destino » di Verdi
commutato in « Don Alvaro ».

Nota alla riunione

Il romanzo di Sem Benelli - Caterina Sforza - è ben concepito e nel complesso, è un forte lavoro. Profegge l'intero di l'quadro, perché

- a) non è prettamente recepito nell'coscienza del Romanzo
- b) due popi sulla scena sono troppo
- c) mentre la figura di Alessandro Poggio è nota anche al popolo minuto e la Amelia di S. è sempre rimasta quella di Sift IV, è giusta al gran pubblico e non è bella! Anzi.

Ci sono sue e le espressioni e più che potrebbero dar luogo a qualche protesta, da parte del clero, ma il cenno fatto per nome di lungo cominciare a Benelli.

15 xlu XII

Mussolini

Un autografo di Mussolini sulla revisione a Sem Benelli di «Caterina Sforza».

RASPUTIN

di Max Galsbach di Berlino

La premessa per l'approvazione di questo film venne data dall'esistenza di una storia...
Ecco come stanno le cose.

L'ultima impressione del movimento è di Corrado...
qualche specializzato nelle parti di crudeltà e di spavalderia...
scio la crassa un'atmosfera torbida senza cadere peraltro...
grasse eccellente.

La Commissione di 19 istanza però respinge il lavoro...
identico soggetto era stato precedentemente vietato.

Nella Commissione di appello qualcuno opinò che, in...
di un avvenimento molto noto della storia contemporanea...
tesse concedere il visto; ma altri fecero osservare che gli...
menti del film si rifiutano a:

- una famiglia imperiale fissa a lina di valori di...
pastore,
- un'aristocrazia immersa nelle orgie mentre si...
muore,
- un assassinio,

che da quella visione, priva di qualsiasi quadro stori...
te più elevato, il pubblico avrebbe tratto una idea della...
l'inevitabilità della rivoluzione bolscevica.

Questo parere venne accolto e il divieto confermato.

I «no» a Rasputin della censura fascista.

F A N N Y

Commedia di Marcel Pagnol

Con l'unità letteraria S.E. avverte che nella commedia "Fanny" di E. Pagnol, da lui ascoltata a Parigi, figura un italiano ubriaco che viene scacciato a calci da un bar di Marsiglia, ed osserva ~~che~~ giustamente che la scena è disgustosa per noi. Egli chiede pertanto che si colpisca l'autore nella tasca vietando la recita del lavoro. -

La scena in parola manca del tutto nel testo presentato alla censura; e si spiega: la traduzione italiana è di Alessandro De Stefani - In essa non figura un italiano nullo; ma uno che parla con marcata pronuncia spagnola. -

*Confetto con S. G. il capo del Governo!
Si può far rappresentare purché
il brullo non sia italiano -*

Rouge

all. 101 953

Come tante altre

3 atti di Somerset Maugham

Parma fonda, socialista, falso.

I personaggi

Una famiglia corghese: genitori, tre figlie, un figlio, forse int...

- Il figlio è cieco (in guerra) e passa il tempo facendo discorsi ironici e lavari non sentiti. -

- La prima figlia, Estelle, un tempo un giovane che sotto l'uniforme pareva fine (inganno della guerra), era invece un rozzo ubriacone.

- La seconda - Eva - ha perduto il cervello (in guerra) e serviva da sacra alla guerra del morto e al fratello infermo. Nessuno si accorge che è una povera isterica bisognosa di un maschio e innamorata del Comandante di marina in congedo strano.

- Costui è un valoroso, Medaglia d'oro, ferito a morte. Ma, dopo la guerra, è rimasto con alcuni soldi, ha aperto un piccolo commercio andato a male e si dibatte tra le difficoltà finanziarie senza trovare aiuto (la guerra ha travolto i conti).

- La terza figlia - Luisa, sebra gioiosa e, in fondo, disprezzata dall'idea di restare a telione come Eva (nel dopoguerra mandano i mariti).

L'azione

- Luisa, desiderata a un tempo dal cognato che non le dispiace e da

Il «no»
a Come tante altre
di S. Maugham.

La nota dice:
Si può far rappresentare
purché il brullo non sia italiano!

Il nido

3 atti di Andrea Birabeau

Potrebbe essere un vaudeville.

Fortunato Verrières, buon diavolo, un po' piccolo, un egoista, a Parigi una moglie antipatica e mondana, nonché un figlio diciottenne, Filippo, cresciuto quasi sempre solo.

In una piccola città di provincia Fortunato, sotto il nome di Despontet gusta invece le gioie perfette dell'intimità tra una "irregolare" che è il modello delle virtù domestiche e una figlia sedicenne, Valentina, che è la bontà fatta persona.

Egli si divide tra la famiglia vera e la famiglia falsa e tutto come sulle ruote.

Ora facciamo l'ipotesi che Sant'Agostino scopra la rivale e avremo molte occasioni di ridere.

Birabeau vuole invece intenerirsi.

Il giovane figlio di Fortunato, Filippo, segue il "tour de France" come staffetta dilettante e viene alloggiato in casa del falso signor Despontet. - Si incontra così con suo padre, nonché con la di lui eccellente compagna e la candida figlia Valentina.

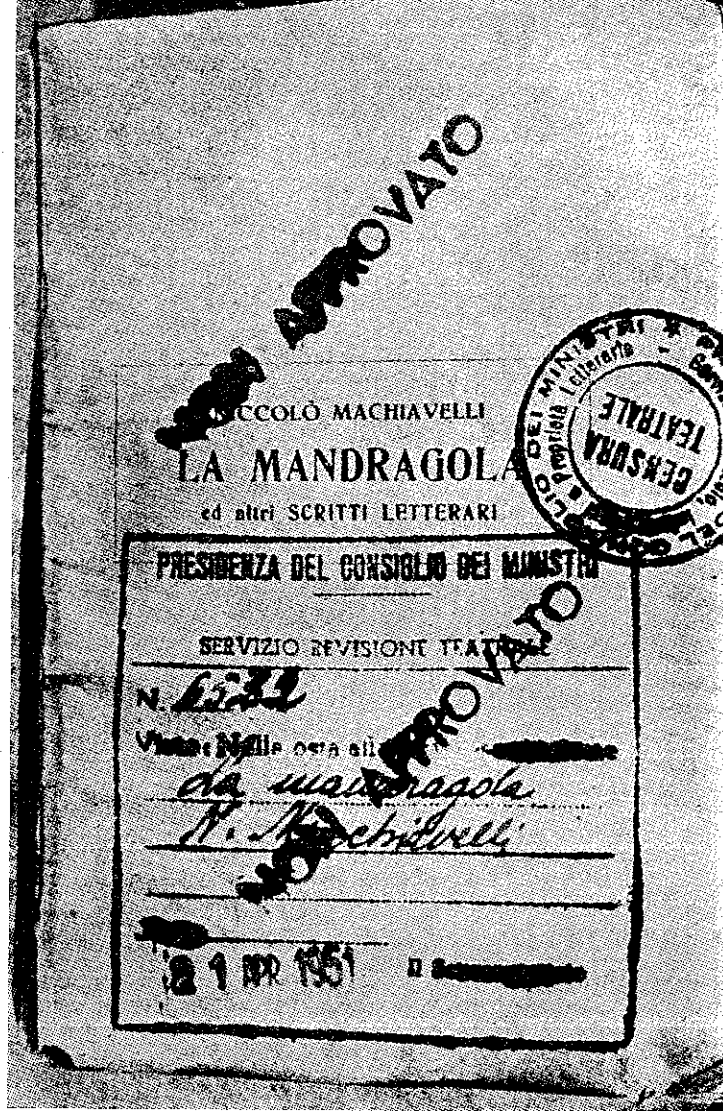
La verità allora comincia a farsi strada.

Per fortuna tutti hanno il cuore di zucchero. - E accade che Filippo seconda quanto è possibile le menzogne paterne, e si acconcia persino a passare per figlio naturale; Valentina, a sua volta è presa un'improvvisa tenerezza per il fratello piovuto dal cielo, e il suo stato di bastardo le fa tanta pena che chiama un notaio affinché il non papà autorizzi il frutto della colpa ad assumere il cognome di

..

Un «no» della censura fascista:
Birabeau è francese!

1951: «no»
alla Mandragola.



furono mutilati molti versi. Tenuto in quarantena per qualche anno *Il Misogallo*, più volte censurato e vietato, nel 1824 si ebbe questa definizione: «Esaminato nuovamente *Il Misogallo* nella edizione completa, dopo dieci anni, io crederei non doversene permettere la stampa perché l'autore non «tanto odiatore dei Francesi repubblicani quanto del Re e della Monarchia» e frequentemente le sue satire direttamente o indirettamente «vanno a ferire la Religione cattolica...». Seguono numerosissimi tagli, segni, richiami, divieti, cassature. Né, qualche anno dopo, cambiarono le cose. A proposito della *Tirannide*, edita in Francia, il censore si premurava d'avvertire: «le opere dell'Alfieri hanno un acerbo e profondo odio contro i monarchi e ogni regolamento sociale di istituzione monarchica e anche contro la Religione. Ad esempio quando cita la religione cristiana "come uno stabilimento politico" e quindi le più venerate istituzioni della religione e le misure regolamentari della Chiesa come "imposture!"». Nella *Tirannide*, infine, il censore non aveva che da scegliere. E scelse: «La religione cristiana (e più la cattolica) rese schiavi, mantiene schiavi, avvilisce gli uomini».

Nel 1847, essendo stata promulgata una legge che prevedeva una maggiore libertà di stampa, il celebre editore Felice Le Monnier di Firenze chiese il permesso di ristampare le opere dell'Alfieri. Non lo ottenne. Nel 1850 furono sequestrati alcuni esemplari della *Tirannide* che erano sfuggiti alla dogana e rintracciati a Siena per ordine del Prefetto. E con la formula, vagamente ipocrita, fu vietata la ristampa dell'opera del *Principe e delle lettere*: «nonostante una certa ampiezza di vedute comunque non consentiamo la ristampa...».

Nel 1827 scriveva il Bernardini: «La permissione della rappresentanza è più rigorosa e circospetta delle permissioni di stampa, così si permette la ristampa di tutte le opere dell'Alfieri, ma non di tutte il Governo ne permise la recita». E nel 1831 il Presidente del Buon Governo,

VITALIANO BRANCATI

NON APPROVATO

LA GOVERNANTE

(CENSURA)



PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
UFFICIO CENSURA TEATRALE

N. 4426
Visita N. 78
Titolo: *no governante*
Autore: *Brancati*
Con lenti a pag. *no*
Con osservazioni a pag. *no*
Roma

18 GEN. 1952

IL SOTTOSEGRETARIO

NON APPROVATO

1952: «no» alla Governante.

Torello Ciantelli, aggiungeva: « la censura scenica ha degli elementi di una importanza e delicatezza concreta sí da consigliare sovente la reiezione di ciò che la censura libraria e tipografica ammette e tollera. Ad esempio: *La congiura dei pazzi*, *Don Garzia*, *Caio Gracco*, stampate centinaia di volte, non si fanno mai rappresentare: ed è bene!». E, dopo aver dissertato a lungo, concludeva: « giacché nella drammatica azione, rappresentata diversa, molto può essere l'impressione sui sensi umani della fredda lettura!». E così, temuto il teatro piú del libro, anche Alfieri conobbe i rigori dei veti alle sue opere da rappresentare. Le piú perseguitate furono: *Agide*, *Bruto I*, *Bruto II*, *Timoleone*, che, a dire dei censori: « svilupparono una tendenza non conciliabile coi riguardi politici ».

Nel 1820 ci fu un incidente per la recita *La congiura dei pazzi* al « Teatro Anghiari » dove fu rilevato che colui che interpretava la parte dell'Arcivescovo aveva terribilmente insistito sulla violenza della parte. Nacque una disputa di « competenze » tra il Puccini e il Commissario e sulla facilità con la quale era stata concessa la rappresentazione. Con un bel « Nulla », a timbro, si rispose alla richiesta della rappresentazione della *Virginia* da parte dell'impresario del « Nuovo », Simone Boninsegni (1824).

Di un interessante quanto indicativo incidente fu vittima una rappresentazione del *Saul* al Teatro di Piazza Vecchia. Il deputato d'ispezione diede l'intimazione di togliere dal copione, che si stava recitando, alcune espressioni. Avendo il capocomico sporto lagnanza, in quanto il testo era già stato approvato dalla commissione di censura, gli si rispose che « il commissario di quartiere di Santa Maria Novella era d'accordo che ai deputati d'ispezione spettasse la piú ampia facoltà di togliere dalla rappresentazione tutto ciò che ad essi non fosse piaciuto!... ». Ad una seconda richiesta per la replica della *Congiura dei pazzi* veniva risposto: « Questo solo titolo, che la R. Censura Teatrale ha rarissimamente proscritto non sempre dalle nostre scene, parmi

non solo che autorizzi a far sentire al postulante con quanto disgusto la suprema autorità abbia sentito che si sia fatta cadere la scelta su una produzione di tale carattere!». Alle scuse dello scrivente fu risposto con un altro rimprovero.

Virginia fu tollerata per una sola replica nel 1829 mentre *Bruto* fu decisamente vietato. A Pistoia, invece, nel 1830, la *Virginia* venne rappresentata perché il Commissario la reputò rappresentabile, ma si buscò i rimproveri per lettera dal Buon Governo: « senza potersi fissare una massima assoluta di censura scenica di applicazione generale ai teatri di tutto lo Stato sarebbe stato miglior partito non far rappresentare la *Virginia* »!

L'episodio era uno dei numerosi che strideva tra autorità centrale e periferica: con opere vietate a Firenze e magari rappresentate a Livorno o altro. Per questo si reclamava una certa coerenza e unità d'intenti nell'argomento. Si risolse, parzialmente, la cosa lasciando le autorità del posto alle prese con la « sagacità » e il « buon senso » nonché sulle loro « cognizioni sulle condizioni locali ».

Si vietò la *Virginia* alla Compagnia Paladini-Internari, a Pisa nel 1829, mentre due repliche furono date al « Teatro Alfieri » e poi vietate nel 1836. Con questo « tollerare » o vietare o rimandare, nel 1841, Angelo Lipparini, con l'avallo di Gustavo Modena, chiese il permesso della *Virginia*. Risposta: « no ». Alle insistenze, il Presidente del Buon Governo, il Bologna, fece intendere che, se fossero state date « eccezionalmente » delle recite a Siena e Firenze, allora il permesso non sarebbe mancato.

Fu lo Zuccagni che ardì rappresentare il 19 giugno 1843, all'« Arena Goldoni », di Firenze, il *Bruto I*, ma essendoci stati dei concordi consensi alla battuta:

« I re non hanno Patria mai, né la meritano! »

e all'altra:

«Ed esca coll'oro il vizio ed ogni regal lordura!».

fu immediatamente sospesa.

Il Bologna fu ancora più intollerante: «No» alla *Virginia* nel 1847 e «no» alla *Congiura dei pazzi* nello stesso anno. Tommaso Bianchi, rifacendosi alla legge del 17 maggio 1848 che parlava di censura preventiva: «credeva di interpretare che le produzioni teatrali rigettate per causa politica sotto il cessato ordinamento civile, dovessero ormai farsi rappresentare ove non offendessero la religione e il buon costume e che, quindi, *La Congiura* poteva, a sua parere, rappresentarsi».

Molto curioso l'episodio di 10 anni dopo quando, regnando ormai Vittorio Emanuele, nel 1859, Laura Bon si vide negare il visto per rappresentare la *Congiura*.

Alfieri continuava a non essere gradito!

Abbiamo accennato, di sfuggita, ad alcuni episodi di censura antibonapartista e raccoglieremo, qua e là, ancora, dei motivi e delle circostanze in cui, dopo la restaurazione, dal 1814 al 1840, dei Governi italiani, si venne delineando acuta e necessaria la remora e l'ostracismo a tutte le produzioni letterarie e teatrali che avessero qualche allusione o riferimento al grande Bonaparte. Trarremo spunto, appunto, dal *Nabucco* di G. B. Niccolini, non solo per riportare alcuni fermenti della censura nel senso sopra indicato, ma anche per sostare a parlarvi di uno degli autori più fervidi e appassionati dell'ottocento teatrale italiano, a proposito del quale si potrà anche discutere sulla qualità e sui valori intrinseci delle sue opere, mentre crediamo sia indiscussa la validità della materia da lui trattata, più che nei propositi dell'autore, negli effetti che produsse negli animi accesi di libertà del Risorgimento.

Il Nabucco, dicevamo, è evidentemente un'opera coraggiosa dove non c'è scena ed eloquio che non ricordi

le gesta e le movenze di Napoleone e il Presidente del Buon Governo, in data 21 maggio 1822, scriveva: «Mi occorrerebbe, con tutta riservatezza, essere a S. V. Illustrissima riscontrato se costà si trovi vendibile, e presso di chi, la nota tragedia *Nabucco* e come siasi regolata la Censura». Non conosciamo la risposta. È certo che la tragedia fu vietata nella vendita e la stessa diffusione negli Stati del Granducato, fermata. Ci fu, più tardi, una rappresentazione privata, nel 1845, che sembrò tollerata ma poi aspramente riprovata. Furono, invece, approvate le traduzioni operate dal Niccolini delle tragedie di Eschilo: *Persiani*, *Sette a Tebe*, *Le Supplici*, *Agamennone*, *Le Coefore*; ma *Edipo nel bosco delle Eumenidi* incontrò serie difficoltà presso la censura la quale si preoccupava di elencare i punti più scabrosi:

«Eterno fato unisce
Delitti e Re...»

«...È dolce
punir tiranni!»

«Tanto di sangue hai sete, e ancor non regni!
Oh, qual sarai sul trono!»

«S'alcun tra voi... alla sua patria impone
Giogo straniero, e sollevò tiranni,
E popoli calcò... tremi!»

Questo *Edipo*, considerato antimonarca e antitiranno, è molto suggestivo! Per l'edizione fiorentina, pur mantenendo l'integrità della traduzione, c'era una nota chiarificatrice, posta in calce al «placet» censurale: «Il poeta, con la parola Re, vuole intendere soltanto *despota*, come la parola *trono* vuol indicare il *dispotismo*». E l'autore, pur di vedere pubblicate le sue traduzioni, acconsentì alla nota.

Il prestigio di Niccolini, una larvata simpatia e stima del Granduca, fecero la censura guardinga ma anche

pronta a concedere, altalenando tra dovere e necessità di non derogare dai termini del gusto e dell'intelligenza. Impresa non facile. Il censore Dott. Attilio Zuccagni Orlandini, infatti, tentennò anche per il visto a *Ino e Timisto* e per la *Matilde* mentre, in occasione delle trionfali accoglienze che furono tributate al Niccolini per *Antonio Foscarini* alla « Pergola », nel 1827, impose che la medaglia d'oro ricordo venisse offerta pure al poeta: « purché l'iscrizione e il conio fossero approvati dalla censura ».

Il *Foscarini* non ebbe vita facile. La censura scopri, in ritardo, la carica « liberale » contenuta nell'opera e se, prima, aveva tollerato il lavoro cercò, più tardi, in ogni modo, di ostacolarne la rappresentazione: « al "Teatro Leopoldo" di Firenze non fu concessa di rappresentarla a Mario Paladini, nel 1853, mentre per il "Teatro Metastasio", lo stesso anno, non si riuscì a trovare un accordo tra impresari e Prefettura per evitare di impedire la rappresentazione ».

Difficoltà più vaste e comprensibili furono riservate, inoltre, all'opera-omnia del Niccolini. Infatti l'autore stesso, stanco e annoiato dai continui ritardi e rinvii per il permesso di pubblicazione, si confidava con l'attrice Pelzet (nel 1827) manifestando il suo fermo proposito di stampare il volume fuori d'Italia, probabilmente in Francia. Le opere del Niccolini (tutte messe all'indice a Roma) trovarono anche degli ostacoli decisivi a Lucca e a Modena (nel 1828).

In Toscana, obiettivamente, i due censori, Padre Lauro e il Corsini, non inferirono personalmente contro il nostro autore e anzi, nelle polemiche sorte in tutta Italia pro e contro il *Foscarini*, ebbero cura di attenuare le voci più stridule e i gridi più incendiari presso gli orecchi del Granduca.

Soppressioni e modifiche, invece, vennero decisamente reclamate dalla censura alla prima rappresentazione del *Giovanni da Procida*, (in precedenza *I Vespri*

Siciliani, titolo che non venne mantenuto per non guardarsi coi francesi) anche se il Niccolini aveva spergiurato di aver provveduto personalmente ad attenuare e rivedere l'opera facendo come il castoro che « si castra per non essere castrato! ». Scriveva, infatti, alla Pelzet: « So dallo Zuccagni che la censura si è allargata per la parte morale mentre si è ristretta per quella politica ». Comunque, seppur mutilato, il *da Procida* conteneva ancora delle violente tirate antifrancesi che mandarono in bestia l'incaricato d'affari di Francia, Visconte Villiers de Lanone. Si narra che questi, rivolto al Ministro di Austria Conte Ludovico de Bourbelles, dicesse: « Ce qui m'étonne est que son Altesse le Granduc puisse rester, tranquillement, dans sa loge, écoutant tous les outrages qu'on a l'audace d'adresser à une puissance amie ». E che il de Bourbelles rispondesse: « Soyez tranquille, mon ami, l'adresse est à vous, mais la lettre est pour moi! ». Certo è che furono fatte delle modifiche e altrettante ampie scuse furono fatte dal Granduca al de Villiers mentre le sorti della tragedia restarono tra le più disperate. Il Niccolini scriveva: « Vedete un po' se si possono scrivere tragedie storiche in Italia! Poveri ciuchi! Siamo derisi e bastonati! ».

Così anche a Bologna e Pisa non fu rappresentata finché nel 1831 non si stilò una circolare del seguente tenore: « Per non alterare la massima saviamente attuata di questa Censura sugli spettacoli scenici, impegno V.E. di non permettere giammai, se qualche Comica Compagnia ne facesse istanza, che si rappresenti, su codeste scene e sopra altri teatri di Codesto Compartimento, la tragedia del Niccolini *Il Giovanni da Procida* istruendone, in tempo, sul posto (ove esista di fatto) la Censura teatrale ». Dopo varie e curiose vicissitudini, tra le quali primeggiò con il suo zelo e ostinazione il Bologna, presidente del Buon Governo, fu permessa la realizzazione del *Giovanni da Procida* con tre artisti eccezionali: Domeniconi, la Ristori e Tommaso Salvini.

La « Rivista di Firenze » recensendo la terza replica al « Teatro del Cocomero », così concludeva: « ... ogni recita del *Procida* fu una festa civile, fu un saluto di tre ore intiere ai nuovi destini d'Italia che ci fanno capaci di udire di nuovo i magnanimi sensi dei veri poeti nazionali! ».

« La persecuzione politica che si fa alle mie tragedie mi addolora e mi affligge... » — scriveva, ancora alla Pelzet, il Niccolini a proposito della nuova opera *Ludovico il Moro*. Il Zuccagni, con la solita prodigalità e stima, diede parere favorevole ma, sotto istanza della stessa Pelzet e del Domeniconi, avendo il Niccolini sollecitato il visto definitivo, si vide giungere una « repulsa ». E questa volta definitiva.

Per molto tempo la censura si dimostrò inflessibile e, annotava un censore: « la perplessità della censura è nella partecipazione del pubblico a queste opere del Niccolini e la interpretazione che egli dava al di fuori delle parole e del senso ». Solo nell'ottobre del 1847, *Ludovico il Moro* ebbe il permesso di rappresentazione.

Messosi d'impegno a ricercare e a trattare un argomento che non potesse minimamente aver grane con la censura, il Niccolini stese la *Raimonda d'Inghilterra*. Non ebbe infatti noie in Toscana, ma nel Lombardo-Veneto e a Milano fu vietata! E questo perché alle parole « tiranno », « popoli », « oppressi », « destatevi », « insorgete » si scatenava in platea un putiferio di battimani.

Ed eccoci all'*Arnaldo da Brescia* che il Settembrini definì un « gran monumento civile, una delle nostre battaglie per la libertà e l'indipendenza ».

La legge sulla censura, in Toscana, era ancora quella del 28 marzo 1743 ed essa comminava agli autori, editori, diffonditori, traduttori di opere che offendevano la religione, il buon costume, la morale, la reputazione dei privati, oltre alla confisca degli esemplari da « bruciarsi per mano del carnefice », la perdita dei pubblici impieghi,

degli onori, la multa di 1000 scudi e perfino la galera.

L'*Arnaldo da Brescia* fu stampato clandestinamente in Francia, vicino a Marsiglia, e introdotto in Italia come « colli di carta bianca » e fu regolarmente « sdoganato » senza che il commissario di S. Croce si avvedesse che fossero libri nuovi. Arrivati alla vendita scoppiò la bomba: « Circola in Firenze una tragedia del Niccolini stampata a Marsiglia, intitolata *Arnaldo da Brescia*. Questi signori Consiglieri vorrebbero verificare se nei tempi decorsi è stata mai presentata alla Censura a Firenze e dalla medesima rigettata. Risponda presto. Firmato G. D. Signorini ».

Il censore incaricato di leggere la tragedia la ripudierà in blocco e ne esprimerà il sunto in queste parole: « Il succo ci sembra quello di non convenire che il Papa tenga il Potere temporale dello Stato Romano... inoltre in molti luoghi è detto che il potere della sovranità deve essere del popolo... vi si leggono, poi, massime di liberalismo! ». Furono, quindi, perseguiti l'editore Le Monnier e altri suoi uomini di fiducia sotto l'accusa di aver introdotto delle copie in Toscana e soprattutto a Firenze. L'attacco delle perquisizioni poliziesche al volume fu operato, con zelo, anche a Lucca, Siena, Livorno, ma non diede grandi frutti. Le copie dell'*Arnaldo* furono introdotte con sistemi strani e vari. Comunque, dal 1° Luglio 1844, per circa quattro anni, dell'*Arnaldo da Brescia* non si fece più parola.

Nel Lombardo-Veneto ebbe questa motivazione di divieto: « Il letterato di Firenze G. B. Niccolini ha pubblicato una nuova tragedia sotto il titolo di *Arnaldo da Brescia* il cui contenuto, sommamente riprovevole in linea politica e religiosa, è stato proibito dallo stesso Governo Toscano ». Seguiva l'ordine di censura per « tutto il Lombardo-Veneto ». E dobbiamo aggiungere che il Governo Austriaco non ebbe ritegno di stimolare la punizione e l'espulsione dallo Stato Toscano del Niccolini. Infatti in un rapporto così diceva: « se con il *Procida*

era un grido all'insurrezione, ora l'*Arnaldo* scalzava le basi del trono e dell'altare e l'Arcivescovo di Firenze, Monsignor Minucci, andò insieme al Nunzio Apostolico a chieder al Granduca l'esemplare condanna dell'autore ».

Ma da queste parole scritte dal Niccolini comprendiamo che nessuna opera di rappresaglia fu fatta nei suoi riguardi: « Io prevedevo che il lavoro sarebbe piaciuto in Germania; per qui mi contento che, se lo hanno severamente proibito, almeno non me n'è venuto alcun male. E ciò devo alla bontà del principe e a quella del Ministero che hanno voluto rispettare in me non l'ingegno, che manca, ma la irreprensibilità della mia condotta... ».

Nel 1859, dopo i restauri del « Teatro del Cocomero », l'Accademia, che ne era proprietaria, si proclamò disposta a darle il nome di G. B. Niccolini in memoria del trionfo del *Foscarini* e del *Procida*. All'inaugurazione, 3 febbraio 1860, si volle rendere omaggio all'autore con la rappresentazione della scena VIII del 2° atto tra Arnaldo e Papa Adriano, dell'*Arnaldo da Brescia*. L'idea incontrò molte titubanze fra gli stessi membri dell'Accademia, tutti clericali e codini, e dopo varie vicissitudini si volle che i due attori incaricati di declamare la scena (Ernesto Rossi (Arnaldo) e Cesare Rossi (Papa Adriano) vestissero abiti borghesi, e furono anche modificati alcuni versi. Ma il Rossi non tenne conto affatto della prescrizione e recitò tutto tale e quale. Scrive il Baccini: « L'esito della rappresentazione fu solenne. Sollevò in tutti un grandissimo entusiasmo. Il Governo se ne allarmò e dopo una replica fu trovato il pretesto per richiudere il teatro « bisognoso di altri restauri ». E fino al 1863 il nostro *Arnaldo da Brescia* non ebbe che « no » alle richieste di permesso di rappresentazione.

Il 1° Luglio 1858, al « Nuovo » di Firenze, con la partecipazione dell'autore Niccolini, la Laura Bon recitò, finalmente, la *Medea*. Fu una serata patriottica e di omaggio verso l'autore che usciva da una grave e recente malattia e una folla plaudente seguì, con fiaccole,

l'attrice e l'autore fino all'abitazione di Via Larga. La polizia si impensierì e vietò le repliche. Fu allora che la Bon scrisse, direttamente, al Ministero dell'Interno che permise, a malincuore, la quarta replica, ma altre manifestazioni popolari convinsero la polizia a vietare definitivamente la *Medea*.

Dice Ferdinando Martini: « Il successo fu clamoroso, l'entusiasmo enorme. Alla fine si sentì gridare: "Viva Niccolini!" "Viva il poeta italiano!" "Viva la gloria d'Italia!" e, infine: "Viva l'Italia!" ».

Siamo alle ultime difficoltà: *Mario e i Cimbri* vietato a Tommaso Salvini. Anche il *Mario*, pubblicato dal Gargioli, aveva tirate feroci contro i tiranni:

« Non più l'Italia ai lieti campi insulti
questa barbara gente; a lei si gridi:
Fuori d'Italia, e l'abbandoni, e vinta
non favelli di patti! ».

E non passò.

Il Niccolini, che aveva rappresentato nelle sue tragedie neoclassiche con spirito romantico aspetti e speranze degli Italiani d'allora, non seppe definire il governo toscano in modo maligno: « fu (il Governo Toscano) rigoroso ma cauto ». In questa definizione possiamo anche sintetizzare, nell'applicazione, la mitezza e la leggerezza del Governo Granducale. Il poeta, amaramente, non seppe contenere il suo dispetto: « Quando cesserà di adoperarsi, anche per gli spiriti umani, il letto di Procuste? » — si domandava. E, nel tempo, l'applicazione di questo supplizio non ebbe ritegno o remora ma, come vedremo, fu parte dominante della politica d'oppressione dei governi italiani, di tutto l'ottocento, o, per lo meno, fino alla conclusione della sospirata Unità d'Italia.

Il teatro dell'ottocento, come già accennammo, non poté sottrarsi allo stato d'animo generale della situazione

antiaustriaca, sicché il materiale reperito, in fatto di censura sugli spettacoli, non può essere che essenzialmente politico. E in particolare quello lirico aveva la forza e il motivo di poter mascherare, sotto immagini poetiche e musicali, le allusioni politiche forse più efficaci e più pericolose.

Riprendendo alla parentesi di dominazione francese, nel 1803, il Vicepresidente della Repubblica Italiana dava istruzioni ai revisori teatrali perché cercassero di tagliare e di escludere tutto ciò che potesse ferire le estere nazioni. E, nel 1804, contro il dilagare dei drammi lagrimevoli ecco le precauzioni suggerite: « bando assoluto alle commedie nelle quali siano in azione amori delittuosi di mariti e mogli infedeli; vergognosi intrighi di madri e spose clandestine; bando a tutte le produzioni di pessimo gusto! ». Era, inoltre, prescritto l'uso di scene e costumi come da programma, per non lasciare il pubblico deluso e di eliminare i colpi d'occhio e le depravazioni del gusto e dell'ornamento.

Dimostrandosi il R. Censore De Carpani molto scettico sulla mancanza di direttive unitarie per la censura, il Dipartimento della Censura degli Austro-Veneti Stati propose: « comunicare confidentemente da parte del censore di vari Capitanati le regole con le quali era diretta la censura di Venezia (1804) e una lista delle opere escluse con a lato la ragione della esclusione.

Ed ecco un elenco di veti e di ragioni:

Vietate:

- Amleto* - per il soggetto di congiura contro il governo;
- La bugia* - per la indecente figura che ne fa il Re;
- La caccia di Enrico IV* - per evitare qualche voce di poco rispetto che potrebbesi avere contro il Re;
- La caduta d'Ezzelino* - per il pericolo delle maligne allusioni essendo il soggetto fomentatore di libertà;
- Cimoscio Re di Francia* - il Re vi fa la figura del tiranno usurpatore e termina ucciso sulla scena. Cose scandalose per quei tempi!
- Il conte Beniowsky* ossia *La fuga dei banditi dalla Siberia* - per essere argomento di congiura dei rei condannati dal Governo e che si

vuol far apparire sotto il manto di gente virtuosa, offendendo il Governo che li ha condannati come pure la politica di qualunque governo.

Guglielmo Tell - perché sotto figura di un regno di Elvezia si fa la satira del fu dominio austriaco di quel paese.

Ottavia dell'Alfieri - il termine di Nerone Imperatore diviene sinonimo di « crudeltà ».

Il cavaliere Bajardo ovvero *Il traditore deluso* - per il carattere di perfido traditore del generale Struman il quale fa torto al militarismo tedesco.

Tra le commedie vietate per offesa al buon costume:

Adelaide ed Enrico - proibita perché c'è una damigella che ha figliato prima di essere maritata ed ha il torto di avere il carattere più amabile degli altri personaggi!

La nuova Eugenia di Kotzebue - confiscato il manoscritto come cosa infame. Vi si rende scusabile l'adulterio e si corrompe ogni morale!

Se è possibile effettuare una percentuale, nei divieti, questa è, pressapoco, la proporzione: 10 per cento per cause morali e 90 per cento per politica!

Nemmeno il grande Goldoni andò esente dalla censura. *La vedova scaltra* fu permessa purché non recitata a soggetto!

Tra i più perfidi e ipocriti censori ricorderemo Gerolamo Riccini, ministro di Buon Governo e sicario del Duca di Modena, che dopo aver vietato con idiozia poliziesca la divulgazione del dramma di Sabatini *Bianca Cappello* esternò al Sabatini il desiderio di possedere un autografo dell'autore. Quello stesso Sabatini che, molto più tardi, diventò censore. Era lui ad imperversare coi tagli e coi veti: *Ferdinando Cardinale*, niente cardinale — *Fra Matteo*, niente fra, sostituito con Messer — *Il frate domenicano*, si ometta — *Orgogliosa tedesca!* divenne *Orgogliosa Duchessa!* — Sopprimerà il « coro » con una marcia perché non risuonassero le parole:

« Celebriam con lieti canti
L'Adria unita all'Appennin
Li congiunse nodi santi
una gloria ed un destin! ».

Ed alla rappresentazione di un'opera dell'autore Sabatini (il censore!) caduta fragorosamente, un certo Caio Mario (critico dell'*Espeyo*) intitolava il suo articolo con queste parole: « Un piccolo autore e un gran dramma » e, tra le righe, era lieto di proclamare il solenne fiasco del « revisore teatrale » e « sedicente liberale »!

Nel 1804 il R. Censore Carpani indirizzava a Venezia al Commissario Aulico Plenipotenziario una lettera per chiarire le posizioni ambigue di alcune recite a Padova e proibite a Vicenza, e dare a Vicenza delle recite proibite a Venezia.

Nel Lombardo-Veneto la censura fu ristabilita con una legge del 1815. Librai e tipografi, inclusi, dovevano essere autorizzati. Nel 1848 la censura teatrale, nel Lombardo-Veneto, fu una serie di « mai » e di « no ». Soprusi feroci e bizzarri, rappresaglie private, uno scrupolo confinante con il ridicolo e con l'assurdo, accompagnava il servizio, pedante e ottuso, dei censori. Nei rapporti di polizia austriaca in Lombardia (quasi tutti redatti dal Prefetto di polizia Carlo Giusto Torresiani Von Lanefeld (1780-1852) vi si indicano le parole o le frasi da sopprimere, correggere, sostituire: « I teatri fatti sono per correggere il costume, essi non mai presentare dovrebbero se non azioni virtuose, o se presentano vizi e malvagità ciò farsi dovrebbe in modo che vieppiù splendida e bella ne risulti la virtù ». Così si sbracciava a predicare l'Abate Robustino Gironi, preoccupato del dilagare della « corrutela dei teatri ».

A mano a mano che il dramma o la tragedia romantica si affermava e trovava onori e applausi, nasceva, nella censura, l'apprensione che venissero scelti argomenti troppo tragici e troppo atroci. Fra le scene di crudeltà e d'orrore, non gradite, era anche segnalato « il suicidio ».

Per ciò che riguarda la religione, e alle offese che potessero incorrere, vennero vietati i personaggi che indossassero qualsivoglia abito religioso e, a tal scopo, il Torresiani scriveva alla direzione dei R. Teatri di Milano:

« Rimando il dramma *Il Talismano* di cui tratta il piegato foglio del 27 corr. n. 788. Non ho alcuna difficoltà a permettere la rappresentazione ritenutesi le correzioni fattesi e sotto l'espressa riserva che non abbiasi a far uso di alcuna insegna o costume religioso! ».

Ai *Martiri* di Donizetti, la censura impose il cambiamento del titolo in *Paolina* mentre un particolare riguardo e cura ebbero tutte le produzioni ricavate o tradotte dal francese che permettevano equivoci e deturpazioni. A proposito della *Fortunata combinazione* si invitavano i direttori dei teatri a « togliere prontamente tutti gli equivoci scandalosi ed indecenti che si sono lasciati correre nel dramma:

« Chi brama la mia grazia, giammai glie la darò!

diviene

« Scortese io non sarò!

e

« Per offrirle il sacrificio della mia verginità!

divenne

« Per offrirle il sacrificio della mia semplicità ».

Ed ecco altre spigolature: ne *I Masnadieri* il nome di Francesco fu mutato, per un riguardo all'Imperatore; *Riccardo cuor di leone* (per evitare una sospettosa allusione a Papa Leone XII) fu cambiato in *Riccardo l'intrepido*.

Così *La Favorita* di Donizetti cambiò titoli più volte. Si chiamò: *Daila*, *Leonora di Gusman*, *Riccardo e Matilde*, mentre il titolo originale era *L'Ange de Nisida*.

« È scherzo o follia
siffatta profezia? ».

si mutò in:

« È scherzo od è follia
che da quel labbro uscì? ».

Questo ne *Il ballo in maschera* di Verdi.

Tutte le opere di Victor Hugo furono bandite: *Maria Tudor*, *Marion Delorme* — *Lucrezia Borgia* — *Hernani*. Feroce avversatore delle importazioni francesi, il Torresiani (nel 1840) si scagliava contro *Leonora dei Medici*, imitazione di un dramma di Scribe.

È del 1844 questa lettera del Piave a Ricordi: « Quanto poi alle cancellature della censura di Roma e di costà non mi spiacerebbe vedere cosa intendono sostituire a quello da me fatto, poiché ella mi insegnerà che li revisori tendono a levare quello che ragionevolmente o no gl'inquieta, circa poi le sostituzioni non si danno gran cura ed il povero autore corre sempre il pericolo di vedersi cadere addosso il biasimo dovuto ad altri... ».

Sempre ligi all'ortodosso dettame che non bisogna mai rappresentare rivoluzioni o sommosse sulle scene, ecco vietare *L'assedio dei Missolonghi* e *Guglielmo Tell* perché richiamavano avvenimenti politici troppo influenti nella pubblica opinione nelle attuali circostanze ». E sparivano, in fretta le parole: spedizione, battersi, conquistare; conquistatore, congiure, denunciare, prigioniero.

Anche *La muta dei portici* di Scribe ebbe l'ostilità della censura così come *I vespri siciliani* e *La vendetta*. Del Verdi, il più importante e il più temuto tra i grandi compositori italiani, ricorderemo, di corsa, le sue più famose esperienze di censura. A Napoli aveva già avuto uno scontro abbastanza vivace con il censore Mocano. Il suo *Stiffelio* ebbe cambiato il titolo in *Arnaldo* e *La Traviata* divenne *Violetta*. *Il Rigoletto*, bistrattato e combattuto da tutti, subì molti cambiamenti nel titolo perché l'originario *La maledizione* fu considerato immorale. Gli si propose *Il Duca di Wandome* e il questore

Luisa diede il permesso solo dopo che ne era stato vietato il debutto.

Il Capri descrive l'importanza dell'opera verdiana e dei suoi riflessi sul pubblico d'allora: « Non bisogna esagerare l'importanza del fattore storico-politico dell'opera di Verdi il cui principale valore è puramente estetico. È però innegabile che la musica di Verdi ebbe forma e spirito popolari e fu interprete eloquente di un rinnovamento di vita nazionale che il genio, spesso, sinteticamente riflette ». Certo è che:

« Non sempre chiusa ai popoli
fu la fatal Laguna »!

o

« Chi per la gloria muor vissuto è assai
La fronda d'allor non langue mai ».

sono frasi che fecero fremere d'orgoglio e di coraggio i patrioti. « Chi per la patria muor vissuto è assai » cantavano infatti i fratelli Bandiera e i loro compagni andando al patibolo, mentre sulla bocca dei patrioti i versi dell'*Ernani*:

« Si ridesti il Leon di Castiglia
d'Iberia ogni monte e ogni lido
a Carlo Magno sia gloria ed onor! »

fecero presto a cangiarsi in:

« Si ridesti il Leon di Caprera
d'Italia ogni monte e ogni lido
a Pio Nono sia gloria ed onor! ».

Un altro autore che fu in quotidiana lotta con la censura fu Ugo Foscolo che per i suoi trascorsi nella Cisalpina e per il contenuto delle sue opere non fu certamente visto di buon occhio.

Nel periodo vicereale (che aveva sostituito l'Ufficio

censura e poi lo aveva ripristinato emanando ordini e disposizioni nuove) possiamo citare delle « indicazioni di sorveglianza negli spettacoli », un veto al *Caio Gracco* di Monti, un invito a firma di Eugenio Napoleone a investigare sulle offese fatte al Governo e alla figura di Bonaparte.

A proposito del *Tieste* del Foscolo, il revisore scriveva: « ... il *Tieste* è un'opera giovanile del Foscolo, già rappresentata a Venezia e pensiamo si possa senz'altro autorizzare... » Comunque fu tagliato e poi messo in un elenco di opere che andavano modificate. Ecco i tagli:

tranne reali leggere trame reali
ed io fuggire leggere ed io fui Re!

soppressa infine la frase: « È questo alfin delle mie colpe il frutto! » giudicata troppo, troppo eloquente!

La proibizione dell'*Ajace* venne qualche giorno dopo poiché, dopo la rappresentazione, ci fu chi si premurò di vedere delle allusioni ai personaggi contemporanei della storia francese (Ulisse — Fouché; Calcante — Pio VII; Agamennone chi ne vide un astuto Filippo o chi, addirittura, Carlo V!). Conclusione: accusa e insinuazioni contro Napoleone! Il decreto di proibizione che reca la data del 1811 (atti governativi n. 29409), nel tentativo di mitigare la decisione, incoraggiava a scrivere: « ... des nouveaux ouvrages qui le faissent distinguer à la fois come citoyen et comme poète... ». A proposito della politica di Bonaparte nel teatro annota il Fournel: « ... au commencement du frimaire, Bonaparte avait attribué la police des théâtres à ses préfets de palais, à fin d'avoir tous le moyens possibles de reprimer ou de corrompre l'opinion publique, dans la seule espèce de réunion, où elle pût se manifester encore... ». E Magenta scriveva a proposito di *Ajace*: « Furono da me dati i più risoluti ordini perché sia impedita la rappresentazione nei teatri della tragedia del signor Ugo Foscolo

intitolata l'*Ajace*... ». La frase soprattutto incriminata era questa:

« A traverso le folgori e la notte
trassero tanta gioventù a giacersi
per te in esule tomba, e per te solo
vive devota a morte... »

Il Foscolo scrisse al Viceré riconoscendo dei torti di chiarezza e di nebulosità preferendo di essere considerato « più un cattivo tragico che un cattivo suddito ». La censura della stampa e quella di polizia erano spesso in aperto contrasto o dissidio. Comunque le massime informatrici sono molto esplicite:

— debbono allontanarsi dalle scene tutti i drammi la cui azione principale si aggiri sopra assassini, empietà, oppressioni, violenze popolari, sommosse, delitti atroci, vizi nefandi, troppo vivamente dipinti;

— nei drammi non venga giammai offesa la politica dei tempi e del governo o qualche luogo non dia adito a malvagie allusioni. Né che si rechi offesa e ingiuria ai Governi nostri alleati ».

Molto gustosa fu la vicenda dell'*Ajace* che, proibito per una parvenza di offese a Napoleone, volle essere ripreso dal Fabbrichesi, adesso che il Governo Italiano era caduto. Ma anche la censura Austriaca non lo passò: « perché anelava in esso uno spirito di libertà invisibile all'Austria! » e così veniva stilata la repulsa (1819): « Non convenendo col sentimento dell'Ufficio Censura, il quale inclina a permettere la stampa della tragedia *Ajace* composta da Ugo Foscolo sottopone i titoli per la quale si propone l'esclusione... ».

Un Censore della polizia austriaca in Milano fu il Barbereschi il quale, autore incompreso, soleva mostrare, a chi gli sottoponeva dei testi da approvare, alcune delle sue numerosissime opere (Dio sa che roba!) e che teneva, in bella mostra, sulla sua scrivania. E gli autori, tra una parola e l'altra, trovavano modo di commentare, lo-

dare adulare, la vanità del Barbareschi ottenendo così, più volte, con tale astuzia, il visto per lavori in cui erano allusioni incriminabili. Forse in tal modo Giulio Carcano riuscì a far passare il suo *Elena e Titania*.

Sempre a proposito della *Ricciarda* del Foscolo, così, nel 1819 il censore Petretini si esprime: «... tutto lo spirito della tragedia è politico e tende a far detestare la tirannia di Guelfo e veramente vi regna non poca rabbia ed animosità in tal brama di corrucchi e di sangue che potrebbe farla cadere tra le opere che tengono a soffocare i dolci sentimenti dei quali ragiona il R.D. 3905 del 21 Agosto 1819. Per cui mi persuado di non permettere la stampa sotto la mia personale responsabilità. In caso si creda di lasciar correre dovranno togliersi le concioni riguardanti l'Italia e da me notate nella terza scena dell'atto II...». Per l'*Ajace*, invece, non vi trovava — il censore — delle allusioni ma, «pur essendo l'autore sospetto lo avrebbe volentieri lasciato stampare:

- perché non è da tutti gli Italiani intenderlo;
- perché in esso vi sono bellezze originali;
- perché si lasciano stampate le tragedie di

Alfieri».

Pur con qualche dubbio non passerà *Arminio* di Pindemonte, mentre il Piantoni con presunzione di critico e di saggista, si lascia andare ad una disamina estetica dei lavori e nella *Maria Stuarda* di Schiller, dopo un lungo sproloquio, non troverà allusioni che meritino la preoccupazione di lotta contro la religione, i tiranni e la Chiesa. Infine il capo-censore Brambilla, incaricato di controllare la stampa, distrattamente non vide questo: «... La Schultz è una brava donna, brava e poi brava! Essa lo dice e noi lo diciamo! Ma Dio mio! Quel cantare tedesco, quel pronunziare tedesco, quel passeggiare tedesco... saranno buoni in Tedescheria!...». Era la recensione del *Vaglio* a una rappresentazione.

Redarguito, il Brambilla se la cavò dicendo che,

mentre stava sorvegliando le bozze di stampa, fu colto da un attacco di «peritonidite»!

La censura austriaca, in Italia, dipendeva direttamente da Vienna e le disposizioni generali e i testi raggiungevano quella città per definire la loro accettazione o meno. Scriveva Manzoni, a proposito dell'*Adelchi*: «... L'*Adelchi* sarà finito, copiato, passato e approvato in censura per la fine di febbraio, ma lunghi mesi passeranno prima che venga data, parzialmente, la conferma a stamparlo». Il Manzoni aveva già visto respinto alla stampa il suo 5 *Maggio*. Da Vicenza, in data 15 gennaio 1823, così si scriveva al Dicastero Aulico di Polizia e Censura:

«All'I.R. Cons. Dir. Generale di Polizia in Venezia, Venuta a notizia della comparsa alla luce di un'ode in morte di Napoleone, procurai di avere un esemplare, di cui copia invio a Codesta Venerata Superiorità.

Questa è, per quanto mi fu dato rilevare, di certo Manzoni di Verona, e quantunque dal tenore della medesima ritenere possa non essere quella del riverito dispaccio n. 4501 PR dell'anno ultimo scorso, caratterizza essere meritevole di censura perché sparsa di doppio fiele satirico e rivoluzionario, nulladimeno mi faccio doveroso carico di assegnarla a superiore autorità. F.to il Capo Commissario: Andreotti».

E così, mentre si proibiva la ristampa delle opere d'Alfieri, si metteva in sospetto di patriottismo Monti, Pindemonte, Foscolo e Manzoni, e tra le carte e la roba dei Fratelli Bandiera fu «reperito» il libro delle tragedie del Niccolini, Gustavo Modena, insofferente al giogo austriaco e fervente repubblicano combatteva, sul serio, e non solo a teatro, la sua battaglia per la libertà. Scriveva a Sabbatini da Roma nel 1846: «Caro Sabbatini, mi duole nell'animo ma bisogna che vi rassegnate, come mi sono rassegnato io, che ormai ero innanzi con le prove: *La Bianca Cappello* non è permessa. C'è ratto, omicidio, e seduzioni commessi da un regnante; c'è in ballo «La

corte d'Austria», un Cardinale. Insomma m'han dato una sentenza inappellabile».

Ma Modena non tralasciava pretesto per tuonare il suo sdegno, per incitare il pubblico, per far trasparire in parole o frasi l'ardente desiderio di libertà e di riscossa. «Coloriva» ogni parola, sottolineava un verbo, dava significato con il gesto o con la voce a frasi innocue. La polizia tolse la frase:

« Per te, per te, che cittadini hai prodi
Italia mia combatterò...

dalla *Francesca da Rimini*. Quelle parole declamate da Modena erano una rivolta! Nel *Cromwell* osò cambiare una parola:

« Bisogna salvarla questa pagina!

lui recitò

« Bisogna salvarla questa patria! »

E quando non poteva far altro, recitava poesie, versi, epigrammi!

Il teatro continuava, dunque, ad essere bersaglio prediletto della censura ma anche strumento importante per riassumere, nel contenuto e nella vigoria della sua ardente popolarità, il suo significato determinante e preminente nella vita del Risorgimento Italiano.

In Piemonte, praticamente, la censura aveva avuto quattro tappe fondamentali:

— l'istruzione segreta per i revisori di libri e stampa (sotto Carlo Emanuele III nel 1755);

— Istruzioni per i Revisori (Vittorio Emanuele I - 1816);

— I regi biglietti della Segreteria dell'Interno e le circolari emanate dalla Grande Cancelleria (dopo il 1816);

— Il R. Editto con cui si stabiliva, in Torino, una Commissione di Revisori (1831).

Questo per la stampa, ma una doppia commissione fu applicata per il Teatro alla quale era raccomandato un « si usasse cautela » nella approvazione o meno delle opere, sia nella stampa che nella rappresentazione.

Come adesso alle Questure, si doveva, allora, chiedere il permesso ai Comandanti e agli Uffici di Polizia per rappresentarle. Per stamparle, direttamente alla Revisione. La Revisione fu affidata, per molti anni, al professor Facelli, uomo colto, dalla strepitosa memoria, arguto di mente, con il corredo di estesissime letture, professore di storia alla R. Militare Accademia, e dal Conte Thaon di Revel di Pradolongo, che l'aveva avuto in casa come ajo dei suoi figli, incaricato a quel posto.

Alcune notizie: *Lucrezia Borgia* fu cambiata, nel titolo, in *Eustorgia da Romano*. Alle parole che « con l'elisir si potesse far felice la figlia di un senatore » si mutò « si giocondano le progenie di un professore ». Per l'orrore che sempre arrecò la parola « libertà » ecco i versi cambiati:

« Vendè la lealtà, si fé soldato! » (!)

Le recite francesi, largamente ospitate, furono abolite dopo la Restaurazione e « per la scurrilità dei "vaudevilles" e per le allusioni politiche ».

Riportiamo una lettera di Louis Panthenier a Domenico Promis (1847) dove si lagna per la proibizione della censura alla tragedia *Bianca di Borbone* del d'Aste: « ... Io sono convinto che il solo motivo per cui il censore l'ha rigettata fu per mostrarsi conseguente al suo giudizio. datone, allorché gli fu presentata alcuni mesi or sono, prima cioè che si rappresentasse sulle scene genovesi ed altrove con tutte le rettifiche volute... Del resto il carattere di Don Pedro è dipinto come un crudele tiranno, cioè come lo raffigura la storia che lo chiamò: *Pietro il Crudele*... Non è noto, per certo, al nostro sovrano che la

censura teatrale di Torino è tenuta, al presente, come la più tirannica, la più assurda d'Italia, ché se ciò sapesse, vorrebbe tosto provvedere per il bene del Paese che tanto gli sta a cuore...» E continua: «... *La congiura dei Fieschi*, del d'Aste, per esempio, è vietata e sí che si rappresenta in moltissimi teatri d'Italia e persino a Roma, vivente ancora quella buon'anima di Papa Gregorio...».

Ma veniamo ai particolari, per tentare di chiarire come nello Stato, che doveva dare all'Italia l'Unità, si incontrassero le stesse difficoltà nell'applicazione di principi di libertà e di democrazia, si mantenessero molte remore e molte restrizioni, anche per ciò che concerne lo spettacolo. È del 10 Aprile 1849 un decreto reale che istituiva una Direzione Generale dei Teatri alla quale veniva deferita la sorveglianza su tutti indistintamente gli spettacoli scenici della capitale Torino. La Direzione, posta sotto la dipendenza del Ministero degli Interni, era scevra d'ogni controllo e aveva massima libertà di azione. Furono chiamati a costituirla: il cavaliere Massimo D'Azeglio, il cavaliere G. B. Corrato, l'Avv. Luigi Vigna, il cav. Prof. Alessandro Paravia, il Conte Pietro De Rossi di Santa Rosa, il cavaliere Domenico Promis, gli architetti Palosi e Riccardi. Molti si dimisero, col tempo; alcuni morirono, altri si allontanarono. Facevano parte, come membri, anche il Sindaco e il Questore.

Questa nuova Direzione rivolse le sue cure per riformare la Revisione sí da renderla «giudiziosa, temperata, in perfetta armonia con le istituzioni politiche». Il censore, già da noi citato, dell'*ancien régime*, il Facelli, fu maltrattato dalla stampa e dall'opinione pubblica che lo definì: «carattere tutto d'un pezzo, alieno al compromesso, pedante e che «puzzava di sagrestia!»⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁰⁾ Alle commedie sottoposte alla sua censura a «marchesi», «conti», «militari», «bricconi» sostituiva: «avvocati», «notari», «negozianti», «banchieri» e proibì *Il giudizio di Salomone* perché non il «re» ma un lontano parente del Re, non era un galantuomo!

Chiese quindi, sentendosi preso di mira, d'essere affiancato da un altro censore: gli fu accanto, infatti, il dottore in legge Federico Biancardi. Si divisero, i due, i teatri in gruppi, ma ognuno cercava di tirare l'acqua al suo mulino ed infiniti furono i contrasti, i ripicchi, i dispetti. Tutto ciò offrì facilmente il fianco contro la censura e i censori da parte di accesi polemisti.

Alla fine di maggio del 1849 il capocomico Giannuzzi ebbe l'idea di presentare un drammone: «*La battaglia perduta per il tradimento del generale di divisione, ossia la fucilazione sospesa*». Il cartellone rappresentava un generale piemontese che, insignito del Collare dell'Annunziata, era in atteggiamento umile davanti ad un ufficiale austriaco. Ma l'infelice battaglia di Novara era storia di ieri e il manifesto fu lacerato mentre «Il Risorgimento», che non vedeva di buon occhio il Ministero, partì decisamente all'attacco con il titolo «Che fa la Direzione Generale dei Teatri?». Tra i censori ci fu uno che, staccatosi dagli altri, si premurò di schierarsi dalla parte di coloro che protestavano tentando, in maniera discutibile, di distinguere le sue dalle altrui responsabilità. Si scoprì, infine, che il Giannuzzi non aveva fatto altro che aggiornare il personaggio di un vecchio dramma del Federici dal titolo *Il Cavaliere Bojardo* del quale aveva attualizzato costumi e storia!

In base a questi reclami, e per controllo, fu emanata una disposizione che invitava a sottoporre tutti i manifesti delle rappresentazioni teatrali in visione alla Commissione. Non fu ammessa la variazione dei titoli originali delle opere, per evitare il facile trucco del pubblico ingannato dal manifesto eccitante od invitante che aveva poi poco o nulla a che vedere con l'opera rappresentata! Ciò durò fino al 1857. Furono anche proibiti i sottotitoli: «ossia», «ovvero», o l'epiteto di «novissimo», usati nei manifesti e nelle locandine.

Altra preoccupazione di questa Commissione furono i doppi sensi, la scurrilità, il battibecco col pubblico che

spesso degenerava in risse e putiferi. Allusioni a persone in sala, a personaggi o a cose potevano, come spesso accadeva, provocare il risentimento della platea così come avvenne a un comico cantante che nell'aria di *Columnella* del Fioravanti, nella scena detta dei pazzi, apriva le braccia verso il pubblico declamando: « Oh, questi matti! ». Successe un pandemonio e l'attore fu arrestato. Per evitare altri incidenti la Direzione Generale fu costretta a delegare uno dei suoi membri alla vigilanza di ogni teatro: al « Carignano » il Cav. Felice Romani; al « Sales » Davide Bertolotti, al « Suteria » (poi « Rossini ») il prof. Paravia, al « D'Angennes » il conte Benevello, al « Gerbino » il Promis, al « Nazionale » l'avv. Sabatini.

La produzione teatrale era eterogenea e incoerente come incoerenti erano i desideri ed i gusti del pubblico. Il teatro risentiva delle convulse agitazioni politiche e gli spettatori erano esigenti, irrequieti: « drammi romantici, lagrimosi, sentimentali, drammoni impressionanti, roboanti, retorici ». « La formula « tipo » era di tre ingredienti: uno di politica, uno di anticlericalismo, uno di immoralità ». Così sintetizzava, scandalizzato, un giornalista dell'epoca. Molti di questi lavori finivano per naufragare immediatamente dopo il varo. La direzione intervenne per arginare il dilagare di tale forma arida e morbosa: si limitò nel dare concessione di apertura di nuovi teatri e dispose che non si potevano rappresentare più di due opere contemporaneamente e che dovevano necessariamente essere di vario genere. La censura fu riveduta radicalmente. Le produzioni da esporsi nei teatri dovevano essere presentate direttamente alla Questura la quale, dopo averle collazionate, le restituiva con il visto: favorevole o negativo.

Fu istituita una commissione d'appello verso la quale potevano reclamare sia capocomici che autori. Il voto collegiale emesso dalla commissione era però inappellabile. Queste decisioni, varie e aggiuntive, furono varate nel 1849 e durarono, quasi immutate, fino al 1856. Inoltre

venne demandata alla Direzione Generale dei teatri, sempre con decreto ministeriale, anche la censura letteraria su tutte le produzioni destinate ad essere rappresentate dalla Compagnia Reale Sarda. Così, nei riguardi di questa Compagnia, si operò per evitare che allignasse (proprio in essa sovvenzionata dallo Stato), il criterio di esagerata ospitalità per le produzioni francesi, originali o derivate, nonché le loro orribili traduzioni. La lingua italiana veniva bistrattata e nuovi neologismi affogavano parole e battute e il governo era veramente impensierito per l'entusiasmo e le smanie verso tutto ciò che sapesse o sembrasse francese.

Il giudizio della Commissione letteraria per il repertorio doveva essere fatto, estesamente e per iscritto, dal proponente e leggiamo spesso le lamentele nelle quali ci si rammarica che « le traduzioni siano fatte così male! ».

Nel 1852 si boccia la *Gabriella* dell'Augier con queste parole: « Si restituisce la *Gabriella* la cui traduzione si desidererebbe che fosse più colta e meno libera perché sotto la penna del traduttore molte bellezze dell'opera si sono attenuate o sono scomparse ». Furono, inoltre, richiamati all'ordine i traduttori de *Il matrimonio di Figaro* e della *Signora dalle camellie*.

Scrivendo il Paravia, in proposito della *Favorita* del Duval e de La Vigne, alla richiesta del Gattinelli a rappresentarla: « Rinresce alla commissione il vedere che una Compagnia, la quale dovrebbe essere italiana per eccellenza, dovendo dare qualche nuova rappresentanza ricorra, quasi sempre, al teatro straniero ».

Ritornano il Niccolini ed il suo *Arnaldo da Brescia* vietato dal censore: « non è lecito autorizzare lavori che mettono in scena Pontefici, Religiosi e gli Augusti Sacri Riti! ». Per *Roma e Parigi* la Commissione fu unanime: « non si può permettere che venga scopertamente propagandato il protestantesimo e vilipendere coi modi più sconvenienti la Religione di Stato! ». Il Righetti si vide

bocciato un suo lavoro: *Veglia ministeriale*, perché l'intreccio verteva sulle opinioni politiche odierne e su persone e fatti dello Stato!».

Ed eccovi altri veti: «No» a *La giovinezza di Alfieri*, «perché sparge di ridicolo la Corte, il Piemonte, la nobiltà torinese, sarebbe dunque sconveniente...». «No» a *Pietro Gambacorti*, commissario della Repubblica di Pisa «per povertà d'intreccio e di cattive locuzioni non si trova degno di rappresentazione...». «No» a *Famiglia o Patria* (cioè Pietro Micca), «per le qualità di un autore inesperto...». «No» alla *Marchesa di Faviano* «per immoralità». E inoltre: *Leonora di Toledo* definita una indegna meschinità; *La Selvaggia* e *Giovanni di Monferrato*, non adatte ai tempi; *Veronica Cybo* fu invece approvata sotto condizione (sia per lo stile e l'ineleganza dello scritto tratto da due drammi di Hugo: *Le Roi s'amuse* e *Il Tiranno di Padova*). La censura espone, poi, le sue riserve su *Una donna in seconde nozze* per il contenuto decisamente frivolo mentre elenca questi lavori, in effetti nati morti, in quanto non arrivarono che alla semplice lettura: *Il figlio della colpa*, *Due peccati mortali*, *Satana re delle anime dannate*.

Interessanti sono alcune «chiose» apposte dai censori in evidente predisposizione di fare dello spirito:

Il Viglietto - «rappresentabile senza paura di fischi facendo il testo soltanto sbadigliare...».

Quattro settembre - «...siccome la Compagnia Regia purtroppo ha nel suo repertorio drammi meno che mediocri si vedrà se convenga che ne abbia ora uno in più...».

Giuseppe Angelieri - «...non ho trovato in essa difetti tanto gravi per cui se ne debba impedire la rappresentazione...».

Me mari' a l'è d'guardia - (farsa in vernacolo piemontese) «lavoro senza scopo se si toglie quello di far ridere...».

Molte furono le proteste, moltissime le manifestazioni per la censura sulle opere e i balletti, che caratterizzarono, specificatamente, questo scorcio di fine secolo. Mediocri furono considerati il *Poliuto* di Donizetti (dove

la censura aveva inteso sostituire «Arpe armoniche» ad «Arpe angeliche») e fu accettato perché presentato dal celebre Barbieri-Nini.

I censori consigliavano spesso gli interpreti, palesando una esigenza e un rigore ancora più insoliti. Le due tinte (il giallo e il nero), utilizzate per la coreografia de *La figlia del bandito* non furono approvate perché contrarie alla primitiva stesura del balletto. Il ballo *Faust* fu ammesso, però con il titolo cambiato, in quanto ricordava un romanzo scandaloso.

Altre e strane vicissitudini ebbero il *Faust*, la *Beatrice di Gand*, *Il passaggio della Beresina*, *Crimilde*, *Cing Mars*. Al centro di una vivace polemica furono visti il Guidi (poeta melodrammatico dei Teatri Reali) autore di un lavoro coreografico: *Sollevazione delle Fiandre* (ballo messo in scena dall'Astolfi e dato nel 1851 con successo) e i censori che volevano cambiare il titolo in *La liberazione del Belgio*. Il Guidi partì lancia in resta adducendo formidabili argomentazioni storiche sull'origine del Belgio e delle Fiandre!

Imperando Urbano Rattazzi, il 12 giugno 1856 il precedente dicastero teatrale crollò. La censura passò così ad un Ufficio Speciale annesso alla Seconda Divisione del Ministero dell'Interno. Ne fu direttore l'avv. Giovanni Sabatini che ebbe per collaboratori: Giacinto Rivelli e, più tardi, Giovanni Peruzzini (poeta melodrammatico). Annotiamo le modifiche sostanziali: «I lavori sottoposti a revisione, a qualunque genere appartengano, lirici, coreografici, tragici, comici, drammatici, burattineschi, devono essere consegnati dai loro rispettivi autori o dai capocomici impresari che intendano metterli in scena, all'Ufficio di Questura della Provincia nella quale risiede il presentatore. I titoli dei lavori verranno trascritti e approvati o no. Non esiste facoltà di appello. Qualora un lavoro viene approvato, con l'obbligo di modificazioni, non potrà essere rappresentato se non in seguito a un nuovo esame del revisore che ha

prescritto le correzioni...». Per maggiore semplificazione del servizio, e specialmente perché gli Intendenti Generali della Provincia avessero una norma sicura, nel permettere o rifiutare le rappresentazioni dei lavori drammatici, furono pubblicati elenchi speciali nei quali commedie, drammi, ammessi o respinti, erano elencati e descritti in ordine alfabetico. Una specie di « indice » insomma. Quando si trattava di un lavoro « non iscritto » l'Intendente doveva chiedere visione del copione e verificare se fosse bollato. In casi dubbi era invitato a ricorrere, per chiarimenti, al Ministero.

Il primo elenco delle produzioni vietate, pubblicato nel 1857, ne conteneva oltre 250. Con un terzo elenco, finalmente, si annotarono le produzioni che si potevano rappresentare liberamente e senza licenza. Con una circolare del 1850 (3 maggio) diretta agli Intendenti Generali dell'Emilia, e per estensione a tutti gli altri stati, si regolò la questione delle poesie che, come vedremo, si usavano « declamare » negli intermezzi, specialmente in occasione di spettacoli organizzati per immigrati o per manifestazioni patriottiche.

Le tirate erano ripiene delle parole « barbaro », « pianti », « gemiti », « oppressi » e la censura sforbiciava, senza guardare per il sottile, sì che deturpava, spesso, sia versi di veri poeti come di poetastri. Le poesie da declamare furono definite « classiche » (cioè conservate dalla fama) e « volanti o di circostanza » (legate a manifestazioni d'attualità). Sì che le prime erano libere da revisione mentre le seconde occorreva sottoporle a censura.

Per le versioni di autori stranieri si finì con dare l'incarico agli Intendenti Generali di accertarsi che il lavoro di traduzione fosse fatto bene e non alterasse il concetto dell'autore. È così che, con grande rammarico, il Rivelli, il Sabatini e il Peruzzini si accinsero alla loro opera di censori! Preoccupazione particolare fu quella di non toccare minimamente la religione che lo Statuto aveva sancito con il suo riconoscimento e difesa. Ecco

perché molte sacre rappresentazioni non furono permesse, perché si temeva che si approfittasse di questa circostanza per ridicolizzare istituzioni o riti o persone. Un *Mistero della Passione*, rappresentato a Venezia nel 1858, fu poi vietato altrove, mentre in un *Galileo Galilei* si vietò l'uso d'abiti ecclesiastici in scena, e il dramma *I Valdèsi*, del quale s'era invaghita un'attrice, nonostante l'intervento personale di Cavour, non fu concesso. Furono respinti: *Don Papirio alla resa dei conti*, *Marco il pellicciato*, *La torre di Nembrod*, *Il Conte di Belgioioso* ⁽¹¹⁾. Per quello che riguarda opere contenenti il soggetto della Inquisizione, la revisione così formulò il suo assenso: « ... permetterà sulle scene le inique trame della Inquisizione ed anche le tragedie, che ne cagionarono le feroci sentenze, ogni qualvolta però sembrerà che quei fatti e quei delitti si avessero ad imputare ad una setta di falsi sacerdoti che male interpretassero lo spirito del Vangelo e i canoni della Chiesa... ».

Alcuni non desistettero, dopo il primo rifiuto della censura, e riproposero l'opera « sostituendo » il titolo precedente. Ad esempio un dramma ispirato al Cardinal Ruffo e con argomento la Rivoluzione napoletana si ornò di questi titoli: *Il terribile prelato*, poi *La rivoluzione di Napoli del 1799*, ancora: *Moti Napoletani*, infine *Cardinal Ruffo*. Ma, nonostante il trucco, l'opera non poté essere rappresentata che dopo l'annessione delle provincie napoletane.

Anche il teatro dei ragazzi si vide costretto a presentare i suoi copioni alla revisione mentre una specie di politicomania invase i testi teatrali che s'ispiravano a vicende o ad argomenti politici prelevando, dagli stessi dibattiti parlamentari, lo spunto delle loro rappresentazioni. Ecco alcuni titoli indicativi: *Tasse Università*; *Giuseppe Balsamo e Carbonari nelle Catacombe*.

⁽¹¹⁾ « Vi si ravvisò la mancata riverenza dovuta al Sacerdozio e alla autorità della Chiesa Cattolica ».

d'Italia, dove si parlava dei riti massonici e dell'organizzazione delle società segrete. Tutta una fioritura agiografica su Giuseppe Garibaldi fu stroncata per inopportunità politica. I titoli sono eloquenti e numerosi, come si vede:

Il Cavallo d'Italia
Venezia che piange e spera
Un canto a Nizza
I lamenti di un emigrato veneto
La pietà di Mamma Brigida
La storia di una Bandiera
Palermo liberata
Gli esuli di Perugia

dove la figura dell'Eroe dei due Mondi giganteggiava, oscurando i Reali di Savoia.

Una parodia del *Saul* d'Alfieri, *Il Saulino*, fu vietata per sguaiataggini e sconcezze e l'autore reclamò per il provvedimento che non colpiva, invece, *Cichina di Moncale*, *Cecca de Gaggian* e *Cecca de Mestre*, parodie liberrissime della famosa *Francesca da Rimini*.

Per ordine di Cavour furono presi drastici provvedimenti nei riguardi di una Compagnia di burattini, manovrati da un complesso dialettale, al « Teatro Balbo ».

L'elenco che segnala le opere respinte per immoralità è veramente impressionante, come numero. Citeremo a caso: *Spia Austriaca*, *Grammaire* (da una farsa di Labiche), *Gentil Bernard ou l'art d'aimer* (cavallo di battaglia della Dejazet), *L'uomo dalla camicia nera*, *La chambre ardente*, *Lucrezia Borgia*, *Le paratonnère*, *Il divorzio dopo un mese di matrimonio*, *I sette peccati capitali*. Per il ballo del Rota *Il Vampiro*, si reclamò una severa vigilanza anche nelle scene mimate: « nelle quali si doveva esprimere voluttà e amorosa violenza e gli artisti, anche nelle prove, dovevano mantenere quel riserbo che si addice a persone ben note e non si trasmodasse... ».

Tutto ciò che parlava di reato, quelli che oggi chia-

meremmo, in termini di cronaca nera, « i fattacci », non erano ben accettati dalla censura. Si pregò di rivedere il testo di *Cuore modello* che rappresentava un personaggio attuale (del quale si aveva autorizzazione a rappresentarlo) ma, nonostante i rifacimenti, non passò. Per il lavoro in verna: olo piemontese *'L pan salà* si vollero cambiati alcuni nomi dei personaggi, giacché il criterio informativo, base della censura, « non poteva tollerare che personaggi viventi venissero portati in scena ».

Interessante la polemica giornalistica della « Opinione » di Milano che, nel 1860, attaccava la burocrazia ministeriale per la rappresentazione del lavoro *La Spia* (lavoro dato senza autorizzazione perché bocciato), mentre il giornale cattolico « Armonia » si lagnava che, alla « Cannobiana », si fosse rappresentata *Bianca e Bianchina* ossia *La morte del generale Anviti*, lavoro, del resto, innocuo e incensurabile perché ridotto da un vecchio lavoro francese.

Nel 1859 l'Ufficio Censura reputò consigliabile la revisione di tutte le produzioni drammatiche del 1852. Così, per non dispiacere alla Francia, temporanea alleata del Regno Sardo, ecco nuovamente alla gogna: *Giovanni da Procida* del Niccolini, *I Vespri siciliani*, *Emma Liona*, *Fratellanza universale* di Carlo Acalle (che si firmava con pseudonimo di Fra Chichibio). Non appena giunse a Torino la notizia del trattato di Villafranca, la censura tolse di mezzo le seguenti opere dialettali che avevano successo nei teatri di Torino: *La guèra e la pas*, *La famie dei contingent*, *La famie del Soldà*, dove l'attacco alla dominazione austriaca si faceva molto profondo e virulento: « Non è con le ingiurie che si possa propugnare una nobile causa », scriveva, in calce, un revisore evidentemente preoccupato.

Le conseguenze più immediate delle maggiori libertà acquisite nel 1848 furono, essenzialmente, due: la venuta in Piemonte di molte compagnie drammatiche (tra le quali la ottima « Lombarda ») e la calata degli artisti

francesi. Così le compagnie italiane assistettero, per molti mesi, alla defezione del pubblico a loro svantaggio e a favore dei francesi e stranieri. Forse la moda o i pregiudizi avevano vinto sull'animo degli spettatori, colpiti dalla grazia e dalla fusione delle compagnie d'oltralpe ed anche subendo il vecchio fascino di tutto ciò che profumava di Parigi.

Un primo indirizzo liberale, nella discussione sulla Censura e la regolamentazione dei teatri, fu dato dal ministro Galvagno (circolare n. 25 del 1° gennaio 1852) dove si legge: « Il principio morale, più che quello politico, deve essere tutelato nella revisione teatrale perché quello è alla base di questo... un governo sinceramente liberale acquista maggior fiducia nel mostrare che sopra basi troppo sicure egli è fondato, per temere qualche aspirazione radicale del dramma... » (12).

È del 14 gennaio 1864 il decreto che delega i Prefetti, stabilmente, a utilizzare la facoltà di permettere la rappresentazione di qualsivoglia produzione teatrale nelle rispettive provincie, mentre una seconda circolare, dello Spaventa, nel febbraio del 1864, si richiama a quella del Galvagno sottolineando i requisiti e i motivi della censura.

Nel 1865 la situazione si riaggrava: infatti la legge di Pubblica Sicurezza di quell'anno ripristinava, all'articolo 32, delle norme speciali e, all'articolo 35, così si esprimeva: « Nessuna produzione teatrale può essere rappresentata o declamata senza il permesso, per iscritto, delle autorità di sicurezza pubblica provinciale. L'autorità di sicurezza pubblica locale può sempre, nonostante tale permesso, vietare la rappresentazione e la declamazione se per qualche circostanza la creda inop-

(12) Nella stessa circolare del 1 Gennaio 1852, il Galvagno scriveva, inoltre, « che la severità della revisione deve essere nei temi religiosi più che in altri perché più dannose sono le conseguenze sociali delle offese al principio religioso di un popolo ».

portuna e tale da poter dar luogo a confusioni e disordini ».

Ritornando il potere ai Prefetti, pur con il potere accentratato dello Stato, sorsero e si eternarono i frequenti e incalzanti episodi di contraddizioni nei comuni della stessa Provincia, sulle rappresentazioni o meno di alcune opere. Cercò di rimediare, e in parte ci riuscì, il ministro Ricasoli con le disposizioni ministeriali del 4 aprile 1867. Il Ricasoli, infatti, elenca i casi in cui la rappresentazione « deve » essere proibita:

- quando attentati ai principi della morale e del pudore ed ecciti gli odi tra le classi sociali;
- quando offende sovrani, Parlamento e rappresentanze di Potenze amiche;
- quando ecciti al disprezzo delle leggi e delle istituzioni e turbi l'ordine pubblico;
- quando offenda o diffami la vita privata delle persone e i principi costitutivi della famiglia, anche con allusioni.

Le istruzioni del Ricasoli determinarono, se così può dirsi, i limiti d'indole politica, sociale, familiare e, pur rimanendo un ampio potere discrezionale dei censori di teatro, vi è segnato o abbozzato un confine, non del tutto incerto, agli arbitri e alle contraddizioni della censura. Nella seconda circolare, del 9 febbraio 1874, si proibisce agli attori di presentarsi al pubblico nella divisa militare con tutte quelle speciali caratteristiche e distintivi atti ad indicare l'attività, il servizio e il grado. Norma, del resto, che vale ancora ai nostri giorni. Si invitarono le autorità, invece, a proibire spettacoli che, con la loro nefandezza, commovessero l'opinione pubblica e per i quali già si occupava l'autorità giudiziaria. Norma che, definita nel 1879, veniva a completare il disegno del Galvagno. Riprendeva vigore, dunque, il criterio di una censura intenta a concedere al popolo un teatro educativo, dal quale si tenga lontano il disprezzo della legge e della magistratura o l'apologia

di reato, anche se velata da un malsano sentimentalismo.

Il progetto della legge di pubblica sicurezza del 1879, all'articolo 40, disponeva: «Le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e altre non possono rappresentarsi o declamarsi al pubblico senza l'approvazione del prefetto». La discussione, al Parlamento, fu decisa e accesa e riportiamo alcune delle tesi dei vari parlamentari. L'Onorevole De Renzi, che si opponeva alla favorevole tendenza di concedere al prefetto poteri discrezionali, lamentava «l'ampiezza soverchia del potere accordato all'autorità di polizia», e il Brunialti incalzava: «la censura ripugna al concetto moderno e positivo dello Stato perché di tutte le produzioni teatrali deve essere lasciato libero giudice il pubblico il quale, con il suo buon senso, saprà apprezzare il valore artistico o morale dell'opera e proteggere, con la riprovazione, la propria morale!». Ma l'On. Curcio, relatore del progetto di legge, e il ministro Crispi vollero che nel progetto fossero conservate le norme circa la revisione teatrale accogliendo, nella formulazione dell'articolo 40, qualche emendamento che fosse garanzia di maggiore libertà per il teatro italiano. Vincenzo Cuoco così aveva concluso il dibattito: «Il mezzo per opporsi al contagio delle idee non è che uno solo: lasciarlo conoscere e discutere quanto più possibile!». Il relatore di maggioranza, comunque, nel patrocinare il suo progetto si disse persuaso della efficacia di una sola censura: quella della pubblica opinione! Ma il ministro chiarì che il teatro doveva, necessariamente, avere una disciplina diversa da quella della stampa. Ritornava, così, nel tempo, il valore di priorità e d'importanza qualitativa del teatro sugli stessi scritti o stampati.

E l'articolo 40 comprese anche questa norma: «Il prefetto potrà proibire la rappresentazione o la declamazione per ragioni di morale o di ordine pubblico», ma per accontentare l'opposizione, si concesse una duplice garanzia onde attenuare il significato del divieto: «moti-

vazione della ordinanza prefettizia e ricorso al Ministero degli Interni contro l'ordinanza stessa». Come si vede, sostanzialmente, il significato e l'azione delle autorità costituite non erano di molto cangiate. Nei preliminari lavori alla legge dell'89 si discusse che, oltre allo scopo di prevenzione immediata da parte del prefetto che può proibire la rappresentazione quando reputi che l'opera urti contro il Codice Penale, c'è anche la prevenzione mediata, cioè quando reputi che si rilevi qualcosa che urti contro il senso morale. Cosicché al primo scopo corrispondono «le ragioni di ordine pubblico», in senso lato, mentre al secondo le «ragioni morali» di cui all'articolo 40.

Se è vero quanto asserito dal Crispi: «che il teatro», cioè, «non meriti un trattamento *peggiorativo* nei riguardi della stampa», c'era una contraddizione di termini in quanto il teatro era soggetto a censura preventiva, mentre la stampa no. Ciò, ancora nel 1912, non era compreso. E un articolista, impugnando la penna in favore della soppressione della censura, polemizzava sull'argomento sostenendo facilmente che: «non si può dubitare infatti che l'idea espressa dalla stampa si diffonda in una folla assai maggiore di quella che può essere accolta nel teatro!». Al che fu opposta la solita obiezione, che da secoli sembra essere valida: «la viva espressione di un'azione scenica può produrre disordini eccitando furori popolari...». L'articolista, allora, ribatté che, in tal caso, concorre la immediata interruzione della recita in base all'articolo 41 che prevede, infatti, l'intervento della polizia «quando i disordini traggano movente o causa dalla rappresentazione». Il Curcio, nella sua relazione parlamentare, sosteneva che non era necessario che il teatro «fosse considerato una scuola pedante di morigeratezza, castigatèzza e codineria». E tuonava: «Lo Stato moderno non può concepire di costringere i cittadini a subire una concezione morale coattivamente imposta!».

Si discusse e si confutò che, qualora si dovesse intervenire in merito, si poteva intervenire con il potere legislativo che può applicare la legge pur mantenendo la stessa libertà individuale. Che si poteva anche limitare, « accertando, poiché spesso la censura sulla frase o sulla parola prevale su quella della intera opera drammatica, operando una censura inutile e deleteria che, nel tagliuzzamento, mutila, con risibili compromessi, lo spirito e le qualità dell'opera censurata ». « Occorrerebbe, quindi, assumere verso l'opera da rappresentare un rigido rispetto evitando delle improvvisazioni o soggetti degli attori ». « Ma come si può restringere o controllare l'interpretazione? », si domandano altri. « Come si può assistere impotenti alle sconcezze, al laidume, alle procaci e sboccate vicende e frasi del teatro popolare? ». E fu così, tra discussioni e polemiche, che nell'opera *Arlecchino Re* di R. Lothar, fu tagliata di sana pianta la frase finale:

« Io non potrei vivere senza verità.
Se dovessi chiudere la bocca soffocherei!
Qui io non posso dire la verità in questa
sala che puzza di rapina, di nequizia
di lascivi caproni e di donne libidinose... »

La verità scotta e poi detta a quel modo!

Il 14 gennaio 1864, comunque, con decreto Reale n. 1630, furono aboliti gli Uffici Speciali di Censura Teatrale che erano stati costituiti a Napoli, Palermo e Firenze; mentre nella legge del 1864 l'attenzione all'opera dei censori e della prefettura acquista toni più decisi: « se il teatro può essere una scuola di incitamento a nobili azioni, se allettando, può istruire e moralizzare, altrettanto funesto, per ingorda speculazione o per smania morbosa di popolarità, può riuscire al carattere, alla morale e al buon costume. Vigile custode dell'educazione pubblica, il prefetto risponde all'autorità supe-

riore e davanti ai cittadini delle facili e biasimevoli concendenze come dei rigori giustificati e sui ricorsi che vengono presentati il Ministero decide e reprime ogni abuso... ». La figura del prefetto, quindi, continuerà ad erigersi, quasi al di sopra o a complemento della autorità statale, sì che un deputato si domandava: « Si potrà per lo meno discutere, o signori, se la censura teatrale possa divenire più che una garanzia di ordine pubblico o della pubblica moralità uno strumento di governo od un mezzo di abuso del potere esecutivo...? ».

L'attualità del quesito ci invita a sostare sull'affermazione senza aiutarla con altri commenti.

E concludiamo con un breve, troppo breve, accenno a quelle manifestazioni, tante e varie, tra le quali cercheremo di cogliere le più significative. Si tratta di manifestazioni, serate, convegni patriottici che nelle città redente, nelle capitali liberate, nei paesi sottratti alla dominazione austriaca, erano dati da attrici o attori. Erano delle vere serate patriottiche dove, tra tricolori o coccarde e canti e declamazioni, si glorificavano le vittorie o si inneggiava alla libertà ritrovata, nel segno dell'Unità. La censura non sempre riuscì ad intervenire. Ci furono spesso arresti, per i disordini o per le acclamazioni. Ricorderemo di Celestina De Martini, moglie del dottor Peracchi, che dal '60 al '70 suscitò il maggior numero di dimostrazioni patriottiche. A Spoleto, nel 1860, recitando con la Compagnia Bellotti Bon, non raccolse i fiori lanciati dalle guide austriache, mentre accettò di fregiarsi di una coccarda tricolore, tra un tripudio di acclamazioni.

Nel 1866 a Milano declamò:

Lode a Dio, negli eterni volumi,
la solenne sentenza è segnata
di Lorena la stirpe esecrata
cader deve e, per Cristo, cadrà...

Il Leon di San Marco ha ruggito
nessun patto coi nostri tiranni
come l'Austria premette ed inganni
da gran tempo l'Italia lo sa!

E l'Italia, s'acqueti per ora
ogni suon che suon d'armi non sia
a Venezia funesto saria
dei partiti l'incauto garrir

Uno solo sia il voto di tutti.
Per salvar quella povera oppressa:
O risorger per sempre con essa
o con essa per sempre morir!

Così ebbe lo sfratto, d'urgenza, il celebre attore Emanuel che nel *Celeste* di Marengo, otteneva un applauso all'entrata del Bersagliere, a Trieste.

Indescrivibile ripetere l'entusiasmo alla frase del duetto ne *Le due Dame*: « Il più bel fiore è la nostra Margherita! »; come il pubblico reclamò tre volte la replica della frase detta dal coro alla fine de *La Marinella*:

« e sotto i nostri patri stendardi
cadrà l'orgoglio dell'oppressor! »

Proibizioni, in varie epoche, ebbero *Il canapone*, *Il tessitore*, *Romanticismo* (per la frase del giuramento: « Italia una, libera e Repubblicana! »), *San Marco* e il finale della *Guerra* di Goldoni! A Parma la commedia di Giacometti *Il Poeta e la Ballerina* nel 1844, in Quaresima, aveva suscitato entusiasmi. La frase « d'Eroi già madre ora di mimi sei! » faceva impazzire. Così i personaggi di *Virginia*, *Teresa Guicciardini*, *Eroina della Libertà* portavano gli entusiasmi alle stelle. Nel 1848 fu recitato, finalmente, il *Masaniello* del Sabatini che, ripreso poi da Alemanno Monelli e F. Augusto Bon, mandò in delirio le platee di mezza Italia per il suo argomento decisamente rivoluzionario, argomento che lo aveva tenuto lontano dalle scene, per via della censura, molti anni.

E la Ristori, scrivendo a Carlotta Marchionni, ricordava di un tripudio d'applausi che avevano reclamato il « bis » a questi versi:

« Il mio nome ai fanciulli imparate
Sappin essi che sacra è la guerra
Se lo strano minaccia la terra
Che per Patria l'Eterno ci diè
Dio e Patria son uno, son tutto! »

E su questi applausi cade, frettoloso, il sipario della velocissima carellata del periodo Risorgimentale nel quale il teatro è stato grande protagonista, sia come sintesi che come emblema delle aspirazioni e delle speranze, sia come motivo d'espressione di quelle verità e di quelle conquiste, sia come fenomeno complesso, ma non meno importante, di costume e di storia.

E con un salto rileviamo, dall'Enciclopedia Giuridica Italiana, alcune note sulla censura attorno al 1913 dove, ancora in quell'anno, è applicato l'articolo 40 della legge sulla censura che ricorderete: « le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali non possono darsi o declamarsi in pubblico senza essere prima comunicate al Prefetto della Provincia ». Nulla di nuovo, dunque.

Niente di nuovo nemmeno sulla *motivazione* che accompagnerà l'eventuale divieto, mentre è stabilito nel termine di 48 ore il tempo necessario per denunciare, all'interessato, l'ordinanza di divieto. Inoltre (e questo, in un certo senso, allargava il potere prefettizio) il Ministero, con una disposizione di massima, stabilì che i Prefetti hanno la facoltà non solo di proibire un'intera produzione teatrale, ma possono anche limitare le loro proibizioni a quelle parti che riconoscono contrarie alle convenienze morali e politiche.

Ora le divergenze che furono oggetto di ampi dibattiti parlamentari sorsero e si mantennero fortemente

ancorate a questo criterio base: «accusare lo Stato di farsi moralizzatore delle masse attraverso il teatro aggiungendo che ogni volta che lo Stato ha inteso far ciò non v'è mai riuscito!». E inoltre: «che non si può affidare il compito di restaurare l'arte drammatica alle autorità di pubblica sicurezza le quali neppure possono sempre premunirsi contro le naturali licenze degli autori drammatici...».

Ci fu poi chi sostenne «essere lo Stato regolatore della moralità pubblica e che deve impedire disordini ed immoralità». Al che un deputato della maggioranza stigmatizzava: «la libertà deve sempre stare in ordine con la moralità senza però che la censura divenga così schifillosa da vietare divertimenti che allietano il pubblico!».

E le accuse e le preoccupazioni aumentano. Un educatore così motivava la sua adesione alla censura ed al suo operato: «Decisa deve essere la severità della revisione attorno ai motti osceni, per quanto siano velati, giacché d'ordinario, gli attori commentano con il tono e con l'azione e, d'altra parte, non poco si offende il pudore e non è mai soverchia l'importanza che si dà alla tutela di queste virtù in un pubblico spettacolo...». Un giornalista, invece, scendendo all'analisi e all'attacco contro la produzione che illeggiadriva i «fattacci» o i delitti, scriveva parole di fuoco in tal guisa: «nei teatri popolari rigorosa deve essere la revisione per quegli spettacoli che pongono sott'occhio gli assassini e le esecuzioni capitali di cui si fa grandissimo abuso, promuovendo le simpatie al delitto, eccitando la compassione per i rei, ed odio inveterato per la legge e la magistratura!».

Preoccupato di questi dibattiti, impensierito da queste accese discussioni, un presidente della Camera propose una tregua affinché il teatro *non divenisse un pugilato tra partiti* giacché dell'argomento della censura e della libertà di espressione si era risaliti a cause e a

deformazioni storiche che mettevano in forse le stesse garanzie e gli stessi principi della democrazia. Annota un legislatore: «logicamente la facoltà attribuita all'autorità, con la revisione teatrale, deve essere esercitata con serio criterio, senza licenze e pur senza idee restrittive, degne d'altri tempi, dell'era dei despoti... Vigili la autorità perché il teatro non ruini i costumi, non sovverta la folla, non lo trascini a lotte cruente, ma non si faccia a difendere preconcetti esagerati e paure eccessive di offesa alla moralità. E non veda, infine, idee sovvertitrici quando si trattino problemi sociali e tesi di miglioramento delle masse».

Concludendo, pur nella disamina dei valori e del significato dell'opera della censura, si tese a ridurre al prefetto le possibilità di arbitri o di avventate decisioni, in quanto insindacabili e indiscutibili. Rimane il parziale tentativo di remora (più formale che sostanziale) di far «motivare» il divieto e di chiarire, nella stessa motivazione, le cause di tale proibizione. Ciò, secondo i proponenti di questa forma emendativa, per rendere impossibile una eventuale decisione arbitraria e aprir la via solo a quelle cagionate da ragioni serie e determinative e ricordavano, in tal senso, una lontana ordinanza del 1893, nella quale si chiariva appunto questo caso. Si reclamava, infatti, che a giustificazione del veto, si motivasse la ragione che avrebbe portato a una possibilità di turbare l'ordine pubblico ma anche la documentazione che la perturbazione «non fosse aleatoria ma prossima e seria».

Come si vede, e ritorneremo più avanti sull'argomento, le paure di affidare l'esecuzione della censura in mani dell'autorità di Stato presentavano, come tutt'ora, dei gravi problemi e deficienze. E crediamo che, sull'argomento, uomini di legge, legislatori, uomini politici, dotti e critici, si siano cimentati, da molti anni, in tutto il mondo, per documentarne o meno la ragione d'essere, per accettarne o meno la validità.

Il periodo fascista

Arrivando al periodo piú vicino a noi, forse il piú interessante e importante nel trattare l'argomento che ci compete, possiamo attingere da fonti piú immediate per dare un'idea, sia pure sempre fuggevole, di quello che fu e che rappresentò la censura nel ventennio. Ispirandoci al titolo del volume redatto dallo Zurlo (incaricato del compito di censore teatrale dal 1931 al 1943) *Memorie inutili* potremmo, parafrasando, considerare utili, utilissime queste memorie, non solo per la vastità di episodi e dati elencativi, quanto per «ricostruire» il quadro di una censura in un periodo di dittatura politica e trarne necessario insegnamento e luce per ciò che questo tipo di censure possono e sanno fare.

Anche qui la narrazione degli episodi (seppure possa trasparirvi quasi un colore aneddotico) pensiamo riuscirà a rianimare la nostra interpretazione di fatti e di cose di ieri, ma anche a trarne le conseguenze dovute sia nel giudicarle sia nel ritrovarvi elementi di sempre: balordaggini, sciocchezze di personalità ambigue, disasapori ed invidie, preoccupazione di retori e di «imperiali», meschinerie di «untorelli». Ma soprattutto questo interessa: non possiamo assolutamente affidare a questi «ricordi» il sapore di un costume staccato dalla storia. Cioè atteggiarci all'indulgenza «del patologico» quando il fenomeno investì, piú profondamente, tutta la vita del nostro Paese. La censura fu espressione di un governo totalitario con tutte le sue contraddizioni e con tutte le ineffabili smancerie di un periodo orpelloso e spesso ridicolo, ma fu anche, è bene ricordarlo, *strumento* di potere politico o meglio un elemento che agì sulla cultura, sull'arte e sulla sua espressione vitale, affogando nelle remore, nei veti, nelle strettoie ideologiche, produzioni e rappresentazioni.

La legge 6 gennaio 1931, infatti, la n. 599, dettava

le nuove norme della censura teatrale (quando il potere fascista si era già consolidato in Italia) avocandola al Ministero degli Interni, sottraendola ai Prefetti e non rinnovava, del resto, i motivi di divieto che erano già contenuti nel Testo Unico della Legge di Pubblica Sicurezza n. 146 del 18 giugno dello stesso anno. I due articoli, pressapoco, suonavano così: «Sieno proibite le opere contrarie alla morale, ai buoni costumi, all'ordine pubblico, alla legge, ai principi costitutivi della famiglia, al sentimento religioso, apologetiche del vizio e del delitto». Continua: «Sieno inoltre proibite le opere perturbatrici dei rapporti internazionali, ispiratrici di avversione tra le classi sociali, offensive per il Re, per il Pontefice, per Sovrani degli Stati Esteri, per il decoro e il prestigio delle Autorità, dei Ministri, degli Agenti di P.S., offensive per la vita privata delle persone, relative infine ai fatti nefandi che abbiano impressionato la pubblica opinione». «Deve, infine, proibirsi tutto quanto possa ritenersi di danno o di pericolo pubblico».

L'approvazione della Legge di Pubblica Sicurezza, con regio decreto del 6 maggio 1940, n. 653, con gli articoli nn. 126 e 127, riapre la piaga dell'arbitrio prefettizio, riferendosi alla censura teatrale:

Articolo 126.

« Sono vietati gli spettacoli o trattenimenti che possano dar luogo a turbamenti dell'ordine pubblico o siano contrari alla morale e al buon costume. In particolare deve essere vietata ogni rappresentazione:

— che faccia l'apologia di un vizio o di un delitto o miri ad eccitare l'odio e l'avversione delle classi sociali;

— che offenda, anche con allusioni, la Sacra Persona del Re Imperatore, il Sommo Pontefice, il Capo del Governo, le persone dei ministri, le istituzioni dello Stato oppure i sovrani o i rappresentanti delle potenze estere;

— che ecciti, nelle moltitudini, il disprezzo per la legge o che sia contraria al sentimento nazionale o religioso o che possa turbare i rapporti internazionali;

— che offenda il decoro o il prestigio delle autorità politiche

e degli agenti della forza pubblica, dei militari delle forze armate, oppure la vita privata delle persone o i principi costitutivi della famiglia;

— che si riferisca a fatti che, per la loro nefandezza, abbiano commossa la pubblica opinione;

— che comunque, per peculiari circostanze di tempo, di luogo e di persone, possano essere ritenute di danno o di pericolo pubblico.

Articolo 127.

« Agli effetti dell'articolo 73 della legge, modificato dall'articolo 6 del regio decreto-legge 1° Aprile 1935, XIII n. 327, non possono darsi o recitarsi in pubblico opere, drammi, ed ogni altra produzione teatrale che non siano state approvate dal Ministero della Cultura Popolare:

— Il titolare della licenza risponde all'osservanza di tale disposizione ed è tenuto a presentare ad ogni richiesta degli Ufficiali e degli Agenti della forza pubblica, la copia col visto originale del Ministero della Cultura Popolare;

— Il Prefetto può, a norma dell'art. 7 della legge, vietare nella propria provincia, per locali circostanze, la rappresentazione di qualunque produzione teatrale, anche se essa abbia avuto l'approvazione del Ministero della Cultura Popolare ».

Quindi, dalla Direzione Generale di Polizia, al Ministero degli Interni, si era passati, con gli anni, ad un Sottosegretariato per la Stampa e Propaganda, e, infine, al Ministero della Cultura Popolare. Queste le rigide ed essenziali norme che governavano la censura degli spettacoli, salvaguardate, come si vede, da una duplice forma d'interventi: preventiva (censura ministeriale) e repressiva (Prefetture). Più avanti riporteremo ancora di circolari ministeriali alle Prefetture che esasperarono certi concetti di veto e che applicavano, a seconda delle circostanze e degli eventi, altre forme di repressione o di esclusione per opere ed autori.

La parola *libertà*, tante volte soppressa e sostituita, ancora una volta è oggetto di attenzione e di spavento. Il famoso film di Clair *A noi la libertà* fu decisamente tradotto in *A me la libertà*. L'allusione, data l'epoca, poteva divenire troppo evidente. Molti lavori furono

presi di mira per ragioni, diremo, interdipendenti, dalla politica fascista. Come si sa erano gli anni delle battaglie: del grano, demografica, le sanzioni, l'autarchia, contro i celibi, contro il « lei », per non parlare di quelle più decise contro gli stranieri, gli antifascisti, i non ariani.

Così fu massacrata di tagli *Sole d'Ottobre* di Sabatino Lopez perché due vedovi, in avanzata età, decidevano di comporre in un maturo matrimonio la loro unione. Ciò non era decisamente d'aiuto alla campagna demografica in atto! A questo ripararono degli autori prodighi e zelanti che, nel mettere in scena coppie felici, le caricavano di sette od otto figli per creare « l'esempio » propagandistico al « premio di natalità ». Fu riveduta una commedia del Veneziani *Un bimbo così* dove era larvatamente accennata « la scelta » di un maschio da parte della donna per avere, a tutti i costi, un figlio.

Mussolini in persona, pur divertendosi ad una rappresentazione di Govi, *Impresa trasporti*, si accigliò per delle battute come questa: « Faccio il funerale prima a lui e poi al Dopolavoro ». Mentre gli spiaceva che « il personaggio di un truffatore fosse siciliano ».

Il nome di Michele Bianchi fu mutato, in un film, perché era omonimo del quadrunviro della marcia su Roma! Così Bragadin, cognome notissimo, fu fatto sostituire in una commedia di Palmieri. Fu cassato un riferimento a Re Vittorio Emanuele III nel *Re povero* di Rocca; fu proibito a Gallian il *Come si fa per vivere*, dove la struttura della società veniva messa a nudo con solerte verismo.

Spassosa, seppur ridicola, la ordinanza che invitava a cambiare il lei in « voi », secondo le ultime direttive del partito. Dice Zurlo, nel suo libro, che « credeva almeno opportuno mantenere il lei nelle opere anteriori al 1922! ». Ma l'ordine era di tollerare il lei solo fino a Goldoni! Fu corretto per la Radio, in tal guisa, « il lei in voi » nel *Copernico* di Leopardi mentre, sempre per stare all'altezza delle circolari (« Autarchia - La boni-

fica è la guerra che noi preferiamo - Niente dialetti sulla scena») parecchi lavori furono sconsigliati o boicottati perché, specie per l'ultima ragione, incappavano nelle disposizioni impartite.

La risposta del Duce, interpellato per lettera dallo Zurlo, fu molto secca: un «no» a *Ronda di notte* di C. Giulio Viola. Consigliato un arretramento di tempo (vi si parlava di avventure tra poliziotti e prostitute) e alleggerito nei punti più scabrosi, evitando riferimenti all'attualità, il lavoro fu infine rappresentato.

Nel 1935 furono vietate due opere abbastanza scolacciate, a dire sempre dello Zurlo, e inoltre quasi identiche: *Una scommessa* di Cecchelin e *Una scommessa* di Taiari. Respinti furono *Il figlio* della Duchessa d'Andria e *Il grande grido* di G. C. M. perché considerati dal censore decisamente «immorali». Una grana l'ebbe, con intervento della Comunità Israelitica, *Un albergo sul porto* di Betti (1934), per il personaggio di Simone considerato avido e senza scrupoli. Ma il lavoro nonostante le rimostranze, passò. «Irritante e sporco» fu considerato dal censore *Scimmie in collera* di un autore raccomandatissimo. Preoccupato di «moralizzare», in un periodo dove tutto doveva «apparire sano e schietto», ecco negare il visto a *Le baccanti*; si salvò, invece, a stento, la *Taide* di Tieri, mentre Fraccaroli rivide e ritoccò la sua *Non parliamo d'amore* onde ottenerne il nulla osta. Furono inoltre bocciate molte pochades e vaudevilles tra cui *Il pollaio* di T. Bernard, *Le pillole d'Ercole* di Hennequin, *Le desir*, *L'allegria commedia*, *La Signora Mamers*, *Cocò*; fu invece autorizzato *Il ballo dei ladri* (mutandone il titolo «pour cause!») e *Viaggiatore senza bagaglio* di Anhouil; *Creature* di Buckner e *Mal di gioventù*, dello stesso autore, furono vietate. *La mia libertà* di Denys Amiel fu approvato e poi, per ordine del Duce, proibito, per un larvato ed inequivocabile sapore d'incesto. Chiarita la cosa, il veto fu ritirato. Così, dopo ampie ritrattazioni e concessioni, fu decisamente

vietata *Une vilaine femme!* nonostante l'attrice francese, Simone, l'avesse portata nel suo repertorio, in una tournée in Italia.

E anche i classici furono vietati: *La Veneziana* di anonimo cinquecentesco non passò, come si vietò una riduzione di *Terenzio*. La Giunta Diocesana fu in allarme per la rappresentazione del lavoro di Crommelynck, *Le cocu magnifique*, definito «un'orrida sconcezza, scuola di depravazione, nauseante oscenità!». Nonostante questo intervento d'ispirazione ecclesiastica, le rappresentazioni continuarono, ma fu proibito durante l'Anno Santo.

Fu reclamato, direttamente al Duce, un veto per *Fanny* di Pagnol, da una Eccellenza scandalizzata: «L'autore ha messo un italiano ubriaco in un bar di Marsiglia!». Ma non fu ascoltato. Come non fu ascoltato un Prefetto che sbraitò contro la Direzione dello Spettacolo per non aver impedito che *Successo* di Testoni fosse rappresentato. Infatti c'erano delle frasi poco edificanti per una prefetessa e per la moglie di un podestà! Altri «reclami» furono fatti per l'offesa alla classe degli insegnanti: in *Ex-Alunno* di Mosca. *Mi sono sposato* di Zorzi, invece, ebbe un reclamo dalla Azienda del Gas perché un personaggio diceva: «di preferire gli apparecchi elettrici!» e i cancellieri insorsero, attraverso i loro rappresentanti, per una semplice frase detta da un attore ne *La ballata dell'Orsa minore* di C. Veneziani. Titubante restò il ministro Pavolini, della Cultura Popolare, per una certa aria di glorificazione alla libertà e un invito alla sommossa nella commedia di Meano *Millesima seconda*. Ma non accadde nulla.

Continuano i reclami degli specialisti. Questa volta è il Corpo d'Armata per *Battaglione allievi* di Siro Angeli, definito «Un quadro pietoso della vita militare... gli allievi sono volgari... sono di modeste qualità intellettuali...». Rintuzzate le accuse, dal censore, sorse un altro reclamo dagli «Ufficiali di Complemento». Un'ira

di Dio fu la parola « pompiere » che, invirilata nel nuovo vocabolo « vigili del fuoco », aprì infinite lagnanze, per il suo uso, in una commedia di Betti *I nostri sogni* e nel *O coraggio e tu pompiere napoletano* di Scarpetta.

I finanzieri si adirarono per una frase detta dalla Galli: « mi ha abbracciata come una guardia di finanza abbraccia la sua prima serva! ». Persino l'UNPA, e i suoi marziali militi, si risentirono per una frase innocente, del resto, recitata a soggetto, dai fratelli De Filippo!

Altro problema: il suicidio! Il governo fascista aveva proibito alla stampa la cronaca dei suicidi, « sintomi di un male morale e sociale che era in pieno diritto di combattere ». Implicitamente, seppure non richiesto, questo divieto riguardava anche il teatro. Fu Arpinati a proibire, durante la recita, *Il valore della vita* recitato dalla Pavlova.

Il Duce si irritò per il finale suicida di Joe Caboto in *Canada* di C. G. Viola. Nel *Messaggero* di Bernstein il suicidio fu artatamente cambiato in incidente automobilistico, e *La realtà* di Rovetta vide il padre e la figlia, disposti a suicidarsi, salvati da un provvidenziale « fischio » del ragazzo del portinaio! Questo cambiamento poté far rappresentare il lavoro. Tagli e rifacimenti furono consigliati a *Fascino* di Kenth Winter che ottenne un grande successo di pubblico e di critica, ma un giornale si inalberò lo stesso per offese alla Chiesa e alla morale!

Il Duce, poi, si arrogò il diritto di censurare, personalmente, l'opera *La favola del figlio cambiato* di Pirandello musicata da Malipiero, favola già stigmatizzata dall'Osservatore Romano come « sconcia e che offende i principi della moralità... » ma, autorizzatane la rappresentazione, un putiferio di dissensi e di contrasti lo indussero a revocare il permesso.

Spassoso quanto triste è anche l'altro episodio riguardante *Musadag*, un libretto di Meano musicato da

Lodovico Rocca. Avendo l'Ambasciata turca reclamato perché prevedeva offese all'onore nazionale turco, lo Zurlo inviò un appunto al Duce per avere una decisione. L'appunto ritornò con queste parole: « Sentire se Rocca è ebreo. Se è ebreo mandare a monte tutto. Se non è ebreo patteggiare con l'Ambasciata. Ma se la Turchia insiste, sacrificare Rocca ». Mutato il titolo dell'opera tutto fu salvato.

G. B. Shaw ebbe anche lui delle divertenti vicissitudini. *Troppo vera per essere buona* non aveva difficoltà, ma non fu rappresentata per scioglimento della compagnia. Con tagli fu sopportato *Sugli scogli* mentre, dopo le sanzioni, fu vietato, per contromisura, tutto il repertorio inglese. Ad eccezione di Shakespeare e di Shaw! Shaw, in quanto irlandese, veniva considerato, dalla solerzia dei funzionari della propaganda fascista, come antibritannico. Shaw scrisse una lettera dichiarando: « Rifuto che i miei lavori siano rappresentati col pretesto che sono l'autore più antibritannico. Mi considero, invece, uno dei migliori amici della Gran Bretagna e incarico i miei agenti di non chiedere eccezioni in mio favore. Sono completamente amichevole riguardo all'Italia, ma non posso accettare la reputazione di autore antibritannico! ».

La politica, dato che qui si parla di questa precisa particolarità, fu fatale per il permesso a Margaret Kennedy che, autrice di un romanzo, aveva lanciato volgari calunnie al Re e a Mussolini. Così le sue commedie *Ninfa fedele* e *Tu m'appartieni* non passarono. Per varie ragioni non furono accettate *L'altro* di Unamuno, *Le mari singulier* di un autore filocomunista e antifascista; Luc Durtain; *Sig. Schogl* di A. Falago (comunista), *Phaa* di Fritz Von Unruh (antinazista), *Re Erode il grande* per paventate idee poco ortodosse nei riguardi del fascismo, dell'autore danese Kaj Munk.

Nozze di sangue, di Garcia Lorca, fu tardivamente proibito dopo un secondo accertamento che aveva de-

finitivamente annoverato l'autore come comunista e fucilato dai falangisti! Vietato un *Cicervacchio* di Arduino per le invettive contro i francesi in quanto le relazioni con la Francia si erano rasserenate (1935). Ritirato il visto a *Romanticismo* di Rovetta che, dato con successo per alcune sere, per lagnanze dell'Ambasciatore di Germania, non poté proseguire le repliche. Le invettive antiaustriache del testo aveva irritato il tedesco che « si reputava erede naturale degli austriaci e quanto offende questi offende quelli ». « La guerra è troppo vicina a noi ed è tal cosa palpitante negli animi per consentire a sia pure innocenti parodie. No. Mussolini ». Così si esprimeva il capo del fascismo a proposito di un lavoro satirico. E per evitare satire si evitarono addirittura le opere: *Le joli monde* di Savoir; *La scuola dei contribuenti* di Verneuil; *La main dans le sac* (Weber); *Il funzionario Vinzing* (Liechtenberg), mentre si suggerirono dei tagli a *Centomila dollari* di Noe e all'*Affare Kubinski* di Fodor e al *Domatore* di Bassano. Furono considerate invece banalmente satiriche *La parola che uccide* di Raddi e *Ardire*. Non fu consentito il *Banque Nemo* di Verneuil dove le parole « ministro » e « ladro » erano terribilmente accoppiate!

E alla rivista, logicamente, spettacolo ancor più vasto, più penetrante, più efficiente, sia nella satira che nella qualità del prodotto recitato, si rivolsero gli strali della censura per mitigare, smussare, sopprimere, impedire. Le barzellette sceneggiate, magari parodiando la *Partita a scacchi*, furono il pezzo forte di Michele Galdieri, allora autore incontrastato sul palcoscenico della rivista. Ecco la risposta di Fernando a Jolanda che domandava perché lui era triste, se la vita è bella:

... Nessuno lo contesta
ma di la verità, Jolanda, è vita questa?

Il trabocchetto, dice Zurlo, era evidente, ma il censore non ci cascò. Come non fu irretito da una suocera

che (1931), sentendosi ingiuriata, faceva l'apologia delle suocere e guardando il pubblico, intenzionalmente, sparava la battuta: « Tutti hanno cambiato idea... Non è vero che tutti avete cambiato idea? ».

Un quadro della rivista *Marc' Aurelio* fu tagliato perché conteneva una satira all'urbanistica, abbastanza garbata ma impertinente. Impertinente, almeno, per i tempi che correvano! Un giornale romano si indignò perché in una rivista veniva canzonato uno stupido giovanotto mondano. Ciò, secondo l'articolaista, « generava un dissidio di classi che il Governo non voleva ». Mentre un giornale di Genova attaccava lo spettacolo di rivista perché: « 1) portava nei teatri l'immoralità delle spiagge; 2) dimenticava che la gioventù deve essere preservata dalla distruzione fisica e morale ».

Con l'avvicinarsi dell'atmosfera di guerra, logicamente, le file dei petulanti, dei diffidenti, dei moralizzatori stoici e militaristici, s'infoltirono. Già il Direttorio Generale del Partito Fascista, prima che si entrasse in guerra con la Francia, segnalò che: « molti comici si divertivano a scherzare su motivi di interesse pubblico come quelli derivanti dall'emissione della carta annonaria, dell'istituzione del Capo Fabbricato e che il pubblico riteneva che dovesse impedirsi lo scherzo su argomenti tanto delicati ».

Ne *La città delle lucciole* di Falconi e Biancoli, non pochi zelanti ravvisarono motivi antifascisti. C'era adombrata la figura, abbastanza evidente, di Ciano (che fu consigliato di tramutare in banchiere) e si esortò a cambiare le strofette di certi balletti cantati dal *Ballo ammonario*. C'era, anche evidente, una satira al parlare magniloquente e retorico, allora di moda: « permettete-mi di farvi segno a una vibrante manifestazione di entusiasmo »; « il mio piacere è titanico ». E così via. Le autorità, alla recita, non trovarono molto da dire; solo il Sottosegretario di Stato Buffarini consigliò di far coprire, con una parrucca, il ciuffo troppo hitleriano di

un attore! Lagnanze, invero parzialmente motivate, vennero dal Partito Fascista per la commedia di Mangili: *Tutto da rifare*, già sospetta nel titolo; la rivista *Mariollette che sanzioni!*; reputata valida politicamente, ma deprimente nel suo sorriso raggelato, rischiò il «no» definitivo, salvandosi, quasi in extremis, con l'intervento di una « trovata » che ristabilì l'equilibrio di comicità dovuto alle riviste e ai prodotti atti « a non far pensare ». Almeno, dati i tempi, il meno possibile!

C'era una volta un biglietto da mille, sempre di Galdieri, conteneva una strofetta di pastori che cantavano, parlando del presepe:

« Ullero, ullero
è strano, ma vero
la mangiatoia
neppure c'è più: probabilmente
la mangiatoia serve a certa gente ».

Fu cambiato, logicamente, l'ultimo verso. Ma la sera della prima gli attori cantarono l'originale. Il teatro crollò dagli applausi. Il ministro Alfieri, in persona, ordinò di vietare la strofa incriminata. Furono gli spettatori, in coro, però a declamare « nella maniera giusta » i versi manomessi. La rivista *Divertiti stasera*, di Galdieri, fu letta personalmente dal Duce che ordinò di ritoccare l'allusione a Forzano e un « lei » (la strofetta diceva « ...e nel duemilanovecentosei, probabilmente torneremo al « lei »!) e le battute di Adamo ed Eva (che non riuscivano a concludere una lettera perché le forme di saluto non erano più giuste. Starace aveva ordinato di finire le lettere con « Viva il Duce », omettendo i saluti attenuati o tolte. E la rivista continuò ad essere bersagliata. Si dovette togliere il nome di Myriam da una canzoncina (ricordava da vicino Myriam di San Servolo sorella dell'amica del Duce), si proibì un quadro che parodiava il mondo del cinema (considerato una gloria e un vanto del fascismo!) come fu tagliata la frase di un « pazzariello » napoletano che gridava:

« Popolo! È asciuto pazzo 'lu patrone! ».

Cose veramente da matti!

Il nome di Cesare, date le circostanze di affinità con il « dittatore », fu quasi sempre bandito o ignorato. Così quello di Napoleone, per ragioni simili, per probabili affinità, riferimenti, riallacciamenti. Un cavallo di battaglia di Novelli, *Michele Perrin*, tratto da un romanzo francese, che narra di cospirazione e attentati, fu tolto d'urgenza dalla circolazione perché, indirettamente, avrebbe fatto l'apologia del fuoruscitismo. Almeno secondo il parere dei soloni del partito fascista!

Una fobia di Mussolini erano i soggetti russi! Così caddero, senza commento, opere affatto reazionarie ma che contenevano localizzazione, personaggi, motivi di vita, ambientazioni russe! Si salvarono *Tovarich*, *Un mese in campagna*, e Tolstoj, Dostojewsky, Andreiew. Bragaglia diede *L'uomo dell'avvenire* di Kataiew, per propaganda, dato che vi si metteva, garbatamente, in ridicolo il comunismo.

Nella non meno importante opera di censura su testi d'argomento religioso o che contenevano persone o episodi riguardanti la Chiesa, ecco elevarsi, forse per statura e per attualità, il discorso del « no » alla *Mandragola* di Machiavelli. « La questione vera è fra Timoteo » — scrive lo Zurlo nei suoi appunti inviati al Duce, nel sottoporgli l'opera ed illustrandone i lati più scabrosi. Il comitato di lettura, infatti, considerando la data di edizione della commedia, considerato l'autore, non aveva trovato ragioni sufficienti per vietarla. Anzi, a dire dello stesso comitato, esisteva la motivazione all'assenso per rappresentarla: « Perché è opera mirabile — perché i vivaci accenni che contiene alle condizioni spirituali e morali del suo tempo, specie in ordine al ceto ecclesiastico, non potrebbero in nessun modo trasportarsi a una qualsiasi riflessione su condizioni attuali ». Ma Zurlo non è di questo parere e sottolinea anzi: « Perché nessuna

compagnia chiede di recitare la *Mandragola*, né ricorre un centenario, né lo impongono speciali esigenze artistiche, è opportuno prendere l'iniziativa della ripresa di un lavoro che tocca il clero con la sua scollacciatura e lo ferisce con le sue penetranti accuse?». E Mussolini disse, logicamente, «no».

L'ordine di «escludere» dalla scena gli autori ebraici fu una delle prime avvisaglie della «lotta antisemita». L'ufficio censura si mise, dunque, all'opera per stendere gli elenchi dei «non ariani»: Aldo De Benedetti, Guastalla, Raphelson, Molnar. Passarono, pur senza lode, lavori di affiancamento e di propaganda per la lotta antisemita. *Dibbuk* non fu rappresentato, come non furono rappresentati lavori dove titoli e personaggi rivelassero, l'ovviamente, una provenienza israelitica.

La razza, come spirito, come purezza, come salvaguardia, fu altro argomento preferito. La crociata, d'ispirazione nazista, fu tosto accolta anche in Italia con la solita smanceria dei «servi sciocchi». Così un lavoro di Chiarelli che azzardava una situazione d'origine razziale non passò. L'ordine di escludere negri, sulla scena e perfino dal varietà, venne già dopo la guerra Etiopica. E fu proibito il boxeur negro di *Gullibi* di Forzano (amico di Mussolini); *Regina Pomarè* di Falena; *Il colore dell'anima* di Rino Alessi fu fraintesa, ingiustamente, come patrocinante incroci di razze, e vietata. Mussolini decretò il divieto per *Saetta negra*, coreografia composta dal maestro Lualdi; fu poi revocato con la cancellazione della parola *negra*. Starace s'inalberò, ad esecuzione dell'opera, per poca oculatezza della censura.

L'ambiente militare, la marzialità, furono un altro vanto fascista. Quindi anche commedie con militari e soldati e ufficiali o con argomenti di guerra furono tenute d'occhio, e come!

Venne rimandata con un visto negativo la richiesta dei fratelli De Rege per riprendere *Il treno delle 8,47* di Courteline. Non parliamo nemmeno del diniego a

Il gran viaggio di Sheriff per il suo pacifismo scoperto; così *La strada di Roma* di Sherwood non riuscì a salvarsi per le battute antiguerrigiere contenute nel testo. La satira di Pagnol e Nivoix, su coloro che speculano sui caduti in guerra, *Mercanti di gloria*, fu proibita nonostante il parere favorevole del censore. Così *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux, *Come tante altre* di S. Maugham o *La patissière du village* di Savoiron non furono gradite per il tono pacifista che vi aleggiava. A patto che i prigionieri italiani fossero tutti «valorosi e feriti» si procurò il «sì» Colantuoni con la sua *Guarnigione incatenata*. Ma Starace trovò ancora da reclamare perché si era osato mettere in scena «italiani prigionieri»! Un divieto generale fu pronunciato per *La leggenda del Cengio* di Sestini, dove l'eroismo c'era, e come, ma veniva dipinto «ragione di sacrificio e caro da ottenere!». Inoltre alcune figure di generali, non certamente ortodossi nei riguardi del regime, erano citate nel testo.

Guerra di Spagna, guerra d'Etiopia ecc. Occasioni per i retori e gli agiografi di confezionare un repertorio didascalico, tessuto di affermazioni di grandezza e di fierezza. Non furono molti i lavori, ma alcuni trovarono ospitalità sulle scene e, a differenza dei suoi consiglieri, Mussolini vedeva con simpatia l'affacciarsi (invero timido e molto scadente) di nuovi autori in questa direzione.

Tra i testi di propaganda ecco un brano de *L'alba delle vittorie* di O. D. sulla guerra di Spagna:

Pietro (alla moglie) - Caffè. Nostro figlio in Spagna sarà vivo o morto?
La moglie - Ecco il caffè.

Pietro - Un deputato rosso disse al capo che doveva partorire...

La moglie - Perché non lo portarono in una clinica italiana?

Pietro - Perché sarebbe diventato maschio e volle restar femmina.

Un operato (arrivando) - Oggi non si lavora. C'è la vittoria.

Pietro - Merito del Duce che ha una speciale medicina per i pazzi.

... Qui squillo di tromba e arrivo del reduce... vestito da seminarista.

Il Prefetto di Catania fu incaricato di ringraziare l'autore per il suo spirito!

Un testo radiofonico che riportava le gesta eroiche del segretario del partito Vidussoni fu, nonostante le pressioni, evitato per la sensazione dolorosa e deprimente che scaturiva da una lunga e inutile retorica di cattivo gusto. I drammi storici, si sa, servono soprattutto in certe epoche per riproporre o personaggi o situazioni storiche che, nella prospettiva del tempo, possano riconfermare coraggio, grandezza, validità di uomini e di fatti. Ma, anche qui, la censura troverà da dire la sua perché basta un personaggio o un riferimento per mutilare o negare. Così si consigliò di mitigare un *Mazzarino* di Bonelli e d'Ambra, una *Elisabeth, la femme sans homme* di Jossset, mentre un *Emanuele Filiberto*, invero men che mediocre, fu «chiosato», per scherzo, dai censori con battute o sinossi ma, per errore, tali giudizi furono talmente presi per buoni che la fascetta pubblicitaria, che avvolgeva il libretto con il lavoro stampato, recava gli stessi elogi contenuti nel giudizio per burla!

Un reclamo per offesa alla Guardia di Finanza fu sporto dal Comando della stessa contro un lavoro dato in un teatro parrocchiale senza permesso: *La grande parola*. Nemmeno Diego Fabbri riuscì a salvarsi. Il suo *Nodo* fu attaccato perché offendeva l'«opera di colonizzazione del Regime». Neppure il teatro per i bambini fu risparmiato. L'attenzione della censura si posò su *Il leone*, *Nel paese dei Guri*, veramente più per la qualità scadente delle opere che per il loro contenuto.

Nel panorama, invero squallidamente semideserto, degli autori istigati, dietro allettanti premi, a scrivere per un teatro fascista, solo De Stefani riuscì con *La scoperta d'Europa* ad aggirare l'ostacolo con una sostanziale difesa dell'amore di patria inteso in senso costante ed imperituro. Il lavoro, ritirato, a furor di pubblico, dopo tre sere, aveva tuttavia già avute castigate

battute come queste che, sebbene confutate, nella casistica interna dei personaggi, sembrarono troppo inopportune: «Se scoppiasse la guerra tra gli Stati Uniti e l'Italia» — diceva un emigrato — «noi cosa faremo?» «Probabilmente staremo a guardare» — rispondeva l'altro. Un altro personaggio diceva: «Anche l'ammiraglio americano sostiene che l'Italia è un Paese senza libertà». L'idea fu accantonata provvisoriamente ma, nel 1941, risuscitò un comitato per il teatro politico sotto la direzione di Pavolini. Il Comitato non riuscì ad aggiornare i suoi lavori per delle circostanze che ne avevano rimandato la riunione; si affrettò a consigliare la ripresa della *Presidentessa* e di *Sesso debole* raccomandando in particolare al regista di «far risaltare», mediante opportuni artifici, «l'immoralità del popolo francese».

Così «Sesso debole» figurò tra festanti bandiere francesi e la battuta della fine del II atto, pronunciata dal maggiordomo: «Ho bisogno d'aria pura, signora!», fu commutata in *Questa è la Francia!* E la censura, che tanto si era prodigata per castigare «le sconcezze» di Aretino e Machiavelli (sic!), non fu nemmeno interpellata per queste due pochade, nelle quali il pubblico non ravvisò alcuna intenzione politica ma si beò e si divertì ai lazzi ben sottolineati dagli attori! Un elenco per denigrare inglesi, americani, francesi, fu, con zelo «patriottico», preparato dallo Zurlo, in occasione di una richiesta formulatagli dal Comitato del Teatro politico, ma non fu adoperato. Eravamo nel 1942. Interessante che, nello stesso elenco, fossero state indicate opere come *Les parents terribles* di Cocteau, *Chicago* di Wallace, *L'uomo del destino* di Shaw, *Svolta pericolosa* di Priestley! *Le piccole volpi* della Helmann, fu contrabbandata per commedia antisemita al punto di tramutare i nomi dei personaggi in nomi ebrei, e rappresentata da Bragaglia al «Teatro delle Arti». In realtà la Helmann, ebrea essa stessa, attaccava nel lavoro l'esosa avidità dei grossi proprietari degli Stati del Sud dell'America.

Pavolini, infine, ritirò i permessi per *Sesso debole* e per la *Presidentessa* e per i *Parenti terribili* (pur considerandola una commedia che pone in risalto la decadenza francese) essendo del parere che « il pubblico avrebbe potuto ammirare l'autore ed indirettamente la Francia »!

Il discorso della censura per la radio merita una trattazione a parte, in quanto quel mezzo di diffusione aveva raggiunto, nell'epoca che svolgiamo, un'importanza e un valore talmente vasto da preoccupare governanti e regime.

Ed ecco un elenco di lavori: *Oceano* di Mensio, *I cugini* di Anton furono consigliati di revisione e rifacimenti nei punti scabrosi. Vietati: *Uno degli onesti* di Bracco, *Viaggio di nozze* di Giannino Antona Traversi, *Il punto d'appoggio* di Lopez, *La via della salute* di Butti, *Il piccolo archivio* di Fraccaroli, *Il canto dell'usignolo* di T. Manlio Manzella. Tutti per una preoccupata diffidenza del censore alla trattazione dei rapporti coniugali e adulterini. Alcuni testi, invece, si salvarono per l'oculato intervento riparatorio di tagli e rifacimenti: *Giappone* di Viola, *Dietro il paravento* di Corradi, *Il medico di una signora malata* di Bonelli, *La vipera* di F. Martini; *Tutto per bene* di Pirandello fu salvata dalla sua arte; mentre si sconsigliò « l'atto unico » di Ettore Romagnoli *Compensazioni d'amore*. Sui testi dedicati alla guerra e alla propaganda eccone due modificati: *Uccello dai tre colori* e *Cambio di fronte*.

Nella rassegna, seppure vertiginosa, di questi ricordi e memorie di Zurlo, un capitolo riguarda due autori che forse trovarono, da parte del fascismo, l'ostracismo più completo: Sem Benelli e Roberto Bracco. Già nel 1932 con *Adamo ed Eva* il capo della polizia Bocchini aveva fatto tagliare, per disposizione di Mussolini, alcune battute « pericolose ». Lo stesso Duce, infatti, si prese la briga di dire: « la censura a Sem Benelli la farò io! » e ne riportiamo i suoi appunti per *Caterina Sforza*:

« togliere tutto intero il 1° quadro perché non è necessario all'economia del dramma; — due papi sulla scena sono troppi! — mentre la figura di Alessandro Borgia è nota al popolo minuto e la Chiesa vi è rassegnata, quella di Sisto V è ignota al gran pubblico. E non è bella! Anzi ci sono qua e là espressioni e frasi che potrebbero dar luogo a qualche protesta da parte del clero... ». Mutilata dai riferimenti « di elezione simoniaca, del sospetto incesto di Lucrezia, degli amori con la Farnese, della cangiante politica, dell'assenza di scrupoli, degli assassini », praticamente massacrata, l'opera, data al « Quirino » nel 1934, trovò l'irritazione di Pio XI: « Che si rappresenti in Roma la *Caterina Sforza* — sembra aver detto — « non me ne importa, un fico secco! Ma non posso ammettere che un Capo del Governo manchi di parola ad un Pontefice! ». E la stampa cattolica continuò a strillare, indignata per la recita.

Il ragno trovò difficoltà e commenti feroci. *L'elefante*, poi, fu una tempesta di rampogne per il censore in quanto, avendo censurato il copione, non si preoccupò dell'opera stampata che conteneva le frasi soppresse e che il pubblico, divertito, aveva preso a confrontare e a commentare. Eccone alcune: « Le leggi reggono il lume agli uomini intelligenti »; « l'Ufficiale giudiziario è l'ape che succhia tutto per portarlo a casa dello Stato »; « che una livrea blasonata può convertire un servitore in Ministro... ». La gazzarra, inscenata dai soliti zelanti, fece proibire le recite, a Milano.

Ne *L'orchidea*, il censore, preoccupato della ostilità politica nei riguardi di Benelli, si mise di punta per cercare di non cadere in trabocchetti. E cominciò con « cassare » la parola *Covo*, quale nome del luogo dove si incontravano i personaggi del lavoro. Ma, nonostante i tagli e le aggiustature consigliate persino nei toni di recitazione all'attore Cialente, la commedia ebbe un buon successo. Una spedizione di squadre fasciste, capitanate da un facinoroso, provocarono una gazzarra e una rissa

tra spettatori e fascisti, in una replica, procurando la sospensione delle recite per motivi di ordine pubblico.

Ostacoli incontrò *Proserpina* musicato da Renzo Bianchi, ma, nel 1940, con *La festa*, Sem Benelli volle prendersi la rivincita. Infatti, nonostante le esortazioni, l'opera era ancora piena, con lo stile particolare di questo autore, di frasi corrosive, di battute distruggenti: « tutto è trucco oggi! », « il genio dell'ambizione non ha sesso! », « non tutti i pagliacci sono attori », « l'uomo pensa sempre a mordere (mangiare) », « per uccidere un poeta basta fargli la congiura del silenzio », « Plutarco (per i giornalisti) è il campione della storia addomesticata scritta su misura ». E le premure dello Zurlo non solo furono indirizzate a presentare le opere di Benelli con una certa acquiescenza e comprensione, che un poeta merita, ma anche a suggerire al Duce come fosse stato poco saggio di fare di Sem Benelli un martire dell'antifascismo! Ecco, perché, colpirlo, decisamente, non fu trovato comodo e opportuno!

Chi invece fu decisamente colpito, diremo fisicamente, addirittura con la spedizione che distrusse la sua casa di Napoli, fu Roberto Bracco. Verso di lui fu emesso il veto totale e sulle sue opere pesò, per anni, per tutto il periodo fascista, l'ostracismo e il diniego di rappresentazioni esteso anche a quelle di filodrammatiche o amatori. Una ripresa dei « *Pazzi* », proposta dalla Borboni, nonostante che la censura non potesse opporvisi per il contenuto, fu vietata proprio per le idee liberali dell'autore che, lontano dai compromessi, aveva assunto una decisa posizione invisa al fascismo. Solo più tardi, quasi alla fine dei suoi anni, il permesso per le filodrammatiche fu revocato. Una seconda revoca per uno dei suoi lavori veniva, tardiva e pietosa, a cercare di riparare all'ottusa e gretta posizione di dimenticanza e di sospetto verso uno dei più importanti autori del teatro italiano contemporaneo.

Del 1942 è la vicenda riguardante *Strano interludio*

di Eugene O'Neill (del quale Anton Giulio Bragaglia aveva presentati alle « Arti », il suo *Lutto si addice ad Elettra*, dapprima in originale, poi tagliato per necessità di durata, e *Per sempre*, presentandolo sempre come Accademico d'Irlanda per sfuggire al divieto che colpiva gli autori americani!). La censura doveva barcamenarsi anche per un attrito, ormai annoso, che esisteva tra il Bragaglia e Silvio D'Amico, polemica riguardante la concezione e le teorie della scena, contrastanti e varie. Il permesso, dato con sforzo per Roma, non fu concesso per un giro della compagnia in Italia in quanto l'argomento si considerò scabroso e capace di scatenare un putiferio da parte delle autorità cattoliche (procurato aborto, libertà sessuale della donna, certe idee espresse su Dio). L'opera fu poi ripresa nel 1945-46 con riduzione da 9 a 5 atti e alleggerita, nel contesto. *Desiderio sotto gli olmi* di E. O'Neill scatenò una nuova irosa e lunga discussione da parte dei critici ufficiali e restò in quarantena in attesa di esser rappresentato. Avendo però O'Neill rivolto un plauso all'Inghilterra, in un suo messaggio nel dicembre del 1942, ricordò a Pavolini la sua vera cittadinanza (non Irlandese ma Americana) e il lavoro fu proibito. Il critico dello « Osservatore Romano », però, s'infuriò stigmatizzando che l'opera fosse stata respinta per ragioni politiche e non per la sua « vicenda lurida e ripugnante ».

Passato alla reggenza, provvisoria, della Direzione Generale dello Spettacolo, lo Zurlo si trovò ancora più impegnato nel compito di censore e, in più, rivestito da una autorità che diremo esecutiva.

Ecco altre notizie: nella necessità di mantenersi alle istruzioni di vietare le opere straniere e, soprattutto, di stati in guerra con l'Italia, si passarono lavori come *Cime tempestose* della Brontë in una riduzione della Moltedo, come passò *Hedda Gabler* di Ibsen, nonostante il suicidio finale, mentre crediamo abbastanza illustrativa per il criterio e per l'epoca la posizione del

ensore riguardo ai *Masnadierei* di Schiller. « Schiller è tedesco, ma Carlo Moor è Carlo Moor » — annota lo Zurlo evidentemente preoccupato. Ma le sue preoccupazioni, non certo rivolte all'integrità dell'epoca e allo svisamento sostanziale della stessa, sembrano cessare ad una lettura del copione, dopo la riduzione eseguita da Guido Salvini, regista dello spettacolo.

« Mi arriva il copione e lo scorro avidamente:

— Scena della taverna — Cerco le battute sulla libertà. Mancano. Cerco la toccatina alla censura che brucia i libri. Manca. — Cerco la tirata: « Masnadierei con queste parole calpesto ogni legge ecc. » Scomparsa. — La brutta tirata sulla sifilide? Non la trovo. — La maledizione di Amalia ai grandi della terra? Svanita. — La frecciata ai Grigioni, l'Atene dei ciarlatani, estesa anche all'Italia? Non c'è più. — La satiretta ai medici (veramente i medici non hanno reclamato mai... ma ci sono i sindacati) — Sparita anch'essa. — L'accento ai bricconi gallonati che falsificano la legge, prostituiscono la giustizia e si fanno corrompere dal denaro? Tolto tutto. — La terribile pagina contro il clero? Le ombre di Cesare e di Bruto che proclamano l'eterno disaccordo tra dominio e libertà? Dileguate tutte! Ah! Bravo Salvini, scrissi per il Ministro!... ».

Ma una protesta venne, soprattutto per un certo grido « Viva la giustizia » captato dai solerti sciocchi in una edizione dei *Masnadierei*. Si trattava, lo si seppe dopo accertamenti, solo di una pellicola proiettata senza « l'adeguato accorgimento del censore! ».

Un secco, duro « no », senza appello, ebbe il *Cirano di Bergerac* e questa volta direttamente da Mussolini. Un consenso a *Mon Bébé* fu dato, e revocato, per critiche susseguenti alla rappresentazione. « No » ebbe anche *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais che il censore confessò apertamente « mettergli paura » data la guerra, per la sua violenta aria anticonformista, per le frecciate

in difesa della libertà contro i potenti e le loro armi o strumenti di potere.

Per finire ricorderemo altri episodi marginali ma comunque significativi perché completano il quadro. Le istruzioni di pubblicare senza rilievo la notizia della morte di Gorki (1936) emanata dalla Agenzia Stefani a tutti i giornali. Il richiamo (del 1942) di non occuparsi del teatro in vernacolo, disposizione che, confermata, ebbe carattere tassativo e permanente. Pubblicare la notizia e sette o otto righe di commento alla morte di Roberto Bracco (1943). Del 1943 è ancora la « velina » ministeriale di non occuparsi di produzioni dialettali e dei dialetti in Italia, sopravvivenze del passato che il fascismo tende decisamente a superare! E, pur sconfinando dal tema, è molto edificante la disposizione del 1 marzo 1941 nella quale è fatto assolutamente divieto di pubblicare fotografie e articoli o notizie riguardanti i seguenti attori stranieri: Charlie Chaplin, Erik Von Stroheim, Bette Davis, Douglas Fairbank sen., Myrna Loy, Fred Astaire e la M.G.M.! Le accuse di non ariani, di antimilitaristi, di seguaci del partito di Roosevelt s'intrecciarono in quegli anni accesi della guerra, raggiungendo ridicole e grottesche « sanzioni »!

Non ci resta che annotare come, dopo il 25 luglio 1943, e trasferitosi nel novembre dello stesso anno il Ministero al Nord d'Italia, con la costituzione della Repubblica di Salò, le disposizioni di censura rimasero le stesse, esasperate, logicamente, dalla grezza e spasmodica mentalità di rissa nazionale e internazionale che animava la schiera degli impenitenti fascisti. Del resto la produzione teatrale e cinematografica era talmente limitata che, in quel triste periodo, visse una esistenza discontinua e di espedienti, forse solo a Venezia e Milano.

La censura, quindi, non fu l'elemento più cruento e determinante di un periodo travagliato, sanguinoso e tragico della nostra vita nazionale. Furono gli anni durante i quali la nostra esistenza e la stessa vita sociale,

artistica, soffrirono la desolazione e la paura di una lotta giornaliera e spasmodica, alla conquista di quella democrazia per la quale molti caddero e soffrirono. In quel sacrificio c'era l'ipoteca della speranza per un nuovo domani, per una più giusta e sana espressione dei valori nazionali e umani. Il secondo Risorgimento, come fu chiamato, si concludeva così nel giugno del 1945 quando anche la parola «pace» sembrò felice pegno di una serenità e di una libertà finalmente conquistata e goduta!

Dal 1945 ad oggi

A Liberazione avvenuta, a pace conquistata e, con la pace, la libertà, furono «sdoganate», d'urgenza, tutte quelle opere che «sostavano» a causa della censura, in attesa d'essere rappresentate. E non si può dire che furono le migliori. Le prime ad essere «riproposte» furono quelle di derivazione «pochadistica» o «boulevardier» che, negli ultimi anni, avevano avuto decisa avversione. Ma, nel clima particolare ed eccezionale del dopoguerra, lo spettacolo di rivista, soprattutto, sfruttò la satira politica con il godimento infinito della recuperata possibilità di «dir male e di parodiare» tutto quello che in venti anni non si poté toccare. «I «tabù» della politica, del costume, della mentalità di un'epoca potevano essere tranquillamente demoliti senza paure e senza remore. Lo slancio di questa conquista democratica procurò una serie di successi a riviste che autori giovani e valenti (tra questi Garinei e Giovannini, Scarpelli, Majorana, De Tuddo, assieme ai vecchi Marchesi e Metz) confezionarono con una formula non nuovissima ma aderente perfettamente alle aspettative del pubblico d'allora. Erano soprattutto spassose satire politiche come: *Cantachiario n. 1, n. 2, n. 3, Soffia...sò,*

Il suo cavallo, Due anni dopo, Sono le dieci e tutto va bene, Pirullì, Pirullì... non andrà sempre così.

La stessa prosa ospitò opere come *La brava gente* di I. Shaw, *La guerra di Troia non si farà* di Giraudoux, *La quinta colonna* di Hemingway, *Rabagas* di Sardou, *Jegor Buliciov e altri* di Gorki, *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, *Parenti terribili* di Cocteau, *Adamo* di Achard, *La via del tabacco* di Caldwell, *La luna è tramontata* di Steinbeck, tutte opere invise alla censura oppure anelanti ad uno spirito più libero di denuncia e di espressione, di forme nuove sociologiche o psicologiche, o di lotta al fascismo.

Ci sembrano già lontani i tempi di queste rappresentazioni e se, al loro apparire, la polemica non mancò, comunque ne accrebbe l'interesse tutto predisposto e reclamato, forse, da aspirazioni nuove e da esigenze impalpabili ma esistenti nell'animo dello spettatore. Forse oggi, a distanza di tempo, potremmo ridimensionare certi entusiasmi, potremmo restringere, in una analisi più concreta e meno enfatica, certi episodi, ma possiamo anche affermare che quello spirito di libertà, sia pure sconnesso e scomposto, che aleggiava in quei tentativi e in quelle «battaglie», non ha avuto più riscontro già pochi anni dopo nella vita scenica italiana.

Abbiamo voluto dire questo non per imputare a «un ritorno alla censura», per dirla con Brancati, le sole ragioni di questa decadenza, di un prolungato languore della scena di prosa italiana ma per ricollegare a certi fatti e ad una mentalità che ha condotto il teatro italiano in questa sosta forzosa, fatta di espedienti, di compromessi, di strane sensazioni di paura e di ritrosia, non certo adatte allo slancio, alla forza, al coraggio, delle grandi e azzardose azioni per un nuovo teatro nazionale.

Per ciò che riguarda la censura cominceremo col ricordare che fino al 1962 ha agito il decreto legge emanato nel periodo fascista. La legge del 1° aprile 1935 n. 327, di cui parliamo, è stata abrogata nell'aprile del 1962.

Il conflitto, quindi, tra autorità e libertà, è stato vivissimo e ha assunto degli aspetti paradossali in quanto mentre la legge « limita », la Costituzione Italiana all'articolo 21 dice testualmente: « Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, con lo scritto, ed ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure. Si può procedere al sequestro soltanto per atto motivato dall'autorità giudiziaria nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizza, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescriveva per l'indicazione dei responsabili... L'art. 528 n. 2 del Codice punisce poi coloro che diano pubblici spettacoli teatrali o cinematografici ovvero audizioni o recitazioni pubbliche che abbiano carattere di « oscenità ».

È chiaro come questo concetto non accetti l'altro, del resto residuo da una legge fascista ancora in vigore e che, da anni, si agitatesse la necessità di proporre una soluzione per rimuovere questo ostacolo onde addivenire ad una definitiva stesura di leggi che chiariscano e definiscano la censura sullo spettacolo.

I fatti, molti e significativi, che hanno visto autorità e zelanti applicatori di questa legge, partire all'attacco di opere e di autori, sono degni di elencazione. Il Brancati ne fornisce molti nel suo libro « Ritorno alla Censura » e che contiene una serrata e sincera appassionata arringa a questo metodo ed uso della censura. Citiamo a caso: 1949 — Un copione di rivista con queste strofe:

Oh, quante volte al tacito
morir di un giorno inerte
chinati i rai fulminei
le braccia al sen conserte
stette e pensò: col cavolo
Scelba mi piglierà!

L'attore Barnabò, che interpretava il bandito Giuliano, dovette cambiare così:

.....col cavolo
qualcun mi piglierà!

Dopo un anno di repliche a Parigi, sono proibite in Italia (1950) *Le uova dello struzzo* di Roussin, come sono proibite: *Clerambard* e *La testa degli altri* di M. Aymé, *Il Germoglio* di Feydau (concessa solo per la piazza di Milano, con tagli). Fu chiesto a *Falstaff* di non pronunciare la parola «Madonna», mentre era bocciata dalla censura *Leonida non è qui* di Franco Monicelli (Premio Riccione 1952). Stessa sorte toccherà a *Le ragazze bruciate verdi* di G. P. Callegari che poi, nel 1959, avrà largo successo dopo infinite repliche a Budapest, Praga, Belgrado. Un elenco di altre opere vietate: *Nina* di Roussin, *Girotondo* di Schnitzler, *L'imitazione di Cristo* di Berto e Biancoli, *Notturmo* di Pistilli (altro Premio Riccione), *La calunnia* della Helmann, *Eloisa ed Abelardo* di Vaillant, *La Governante* e *Raffaele* di V. Brancati, *Madre coraggio* di Brecht e *Il tram che si chiama desiderio* di T. Williams che fu vietato dopo due anni di repliche applauditissime. Un tardivo permesso ebbe *A porte chiuse* di Sartre (già rappresentato nel 1946 da Visconti) richiesto da una compagnia nel 1953, mentre *Seppellire i morti* di Irving Shaw, dopo sette anni dalla prima messinscena venne vietato per la sua « denuncia alla guerra e per un invito alle forze che volessero scatenarla nuovamente ». *La mandragola* infine fu nuovamente vietata!

Negli ultimi anni, tra le più clamorose negazioni di visti della censura elenchiamo: *Chiamata in giudizio* di Troisi (con larghi tagli e sconsigliata), *Il soldato Piccicò* di Aldo Nicolaj, *Esposizione universale* di L. Squarzina, *Giovanna del popolo* di Sartarelli, *Lazzaro* di Pirandello, e infine *L'Arialda* di Testori che per il modo e la tempestività del divieto ci inviterà, più avanti, ad intrattenerci a lungo su di essa. *De Pretore Vincenzo* di Eduardo, che doveva rappresentarsi in un teatro di proprietà di una Congregazione religiosa, fu vietato,

dopo pochissime repliche, per denuncia della stessa congregazione, sotto l'accusa di contenere « una rozza rievocazione di un Paradiso fantastico »! *Le donne in Parlamento* di Aristofane trovarono ostilità al Teatro di Benevento, ma superato « in loco » il divieto, non si riuscì a strapparli per la recita romana.

Le regolamentazioni, che negli anni successivi al 1945, hanno cercato di aggiornare la vecchia legge, non hanno che creato un disagio maggiore alla struttura burocratica del teatro di prosa. La stessa circolare Ermini, ad esempio (1954), col decretare l'autorizzazione « dell'opera alla Compagnia che la reclamava », effettuava un'opera di discriminazione, nel concederla, in palese contrasto con un criterio di libertà e di interpretazione dello stesso. « Si potrebbe dire che in Italia, dal punto di vista strettamente legislativo, non esiste una censura teatrale vera e propria: esiste invece un complesso di disposizioni regolamentari e di leggi speciali che, applicate con criteri restrittivi e col massimo rigore formalistico, finiscono per creare la forma più grave e pericolosa di censura; una censura che da una parte grava sugli scrittori di teatro, in quanto preclude ad essi la rappresentazione delle opere, e dall'altra agisce sugli scrittori stessi ad impedire una loro espressione d'arte ». Così Giovanni Ozzo stigmatizzava la censura italiana nel 1957.

Se si aggiunge che queste disposizioni, quella legge fascista, i Regolamenti di Pubblica Sicurezza e l'autorità conferita ai prefetti, sono tutti strumenti di controllo o di intervento nel teatro e nello spettacolo, si avrà un panorama abbastanza esauriente del campo minato sul quale la scena di prosa italiana ha camminato.

È del 1954 una proposta di legge Viviani, Pieraccini, Corbi, Mazzali, che prevedeva di mettere in discussione (dopo che un progetto simile nel 1950 presentato dal Mazzali non venne discusso e quindi decadde) affinché l'articolo 21 e 23 della Costituzione venisse finalmente

applicato con la conseguente abrogazione di tutte le disposizioni fasciste in materia e cioè l'art. 73 e 74 del Testo Unico delle Leggi di Pubblica Sicurezza, nonché l'art. 126 del Regolamento per l'attuazione del predetto Testo Unico e di ogni altra eventuale disposizione contrastante con la nostra Carta Costituzionale. « Con questo progetto veniva pertanto proposta la costituzione di una Commissione Nazionale col compito di esaminare i testi teatrali per accertare, ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione, il carattere o meno osceno dei copioni ». Ma il testo non fece in tempo a essere discusso. Altri tentativi: Borin (DC), Lajolo (PCI), Associazione Critici Cinematografici (PSI), Calabrò (MSI) promotori tutti di progetti che, oltre a quello governativo, tentarono di portare in discussione il problema scottante, urgente, della censura.

Finalmente la serie delle proroghe (sarebbe stata la nona) è cessata con l'approvazione della legge sulla censura. Questa legge che porta il nome del senatore Zotta (in realtà solo presentatore di una legge che, nel tempo e nel corso dei dibattiti, al Senato e alla Camera, ha finito per subire profondissimi emendamenti sì da non riconoscersi, praticamente, dal testo originario) prevedeva, sostanzialmente, non l'abolizione della censura sugli spettacoli, ma una regolamentazione della stessa con opportuni provvedimenti. La legge, unica per il teatro e per il cinema, riflette questa preoccupazione protesa ad assicurare una sorveglianza più sul cinema che sul teatro di prosa. Sulla composizione della commissione di primo grado formata da rappresentanti di categorie interessate (produttori, esercenti, giornalisti, autori, un docente universitario, un insegnante di pedagogia e due magistrati a riposo); sul limite d'età per l'ammissione agli spettacoli (16 anni); sul tempo concesso per i pareri delle commissioni di primo e secondo grado; sull'interpretazione del termine del « buon costume »; sulla durata della legge, su questi elementi

principali, dicevamo, si è accesa, vivacissima, la disputa sia al Senato che alla Camera, dei vari gruppi o partiti.

Già, al Senato, il progetto di legge che aveva visto contrari i socialisti, i comunisti, i liberali, nonché una parte dei democristiani, aveva subito degli emendamenti. Passato al Senato, verso la metà di ottobre 1961, con i voti delle destre e dei democristiani e arenatosi, nel frattempo, prima della discussione alla Camera, anche i repubblicani e socialdemocratici vi si dichiararono contrari.

Per molti giorni, alla Camera, nell'aprile del 1962, il dibattito ha assunto una profondità e una varietà d'interventi sì da significare come l'argomento non solo rivestisse validissimi riflessi di vita sociale e di costume ma come riproponesse, ai legislatori e all'opinione pubblica, il mai sopito interesse verso la libertà d'espressione artistica, in due campi decisivi: il teatro e il cinema.

L'opposizione dei comunisti a questa legge era integrale: non veniva ammessa l'accettazione di principio di una censura amministrativa e, implicitamente, una regolamentazione che presupponesse questa necessità della censura. Negli interventi, infatti, dei deputati comunisti «la questione di principio» assumeva un carattere predominante rispetto all'accettazione o meno della legge. In conclusione il loro portavoce affermava: «I comunisti si batteranno, in linea di principio, contro l'attuale disegno di legge; ma per non confondere i propri voti con i fautori della legge Zotta, si batteranno, in sede di emendamenti, perché la legge approvata sia la meno dannosa possibile per il cinema italiano!».

I socialisti, da parte loro, pur riconoscendo oscuri e degni di maggiore chiarezza e coerenza certi punti della legge, e reclamando alcune garanzie di «interpretazione» a certe definizioni, si ponevano alla ricerca di un compromesso che potesse farla varare, pur imperfetta e densa di lacune. Paolicchi, infatti, considerava questa legge «una positiva tappa per un ulteriore progredire

delle soluzioni più adeguate per una liberalizzazione definitiva...».

I liberali ribadiranno il concetto di ritenere «la censura oltre che inutile, dannosa: essa ingenera soltanto l'incrinamento collettivo. Là dove esiste la censura, lo Stato non è democratico!». Monarchici e missini, da parte loro, non la approveranno perché la riterranno lesiva e troppo liberale: «Una diga attraverso la quale la produzione antipatriottica, antireligiosa, immorale dei film e delle produzioni teatrali passerà all'insegna del comunismo attentatore di libertà e di principi educativi».

Repubblicani e socialdemocratici, pur riconoscendo nella legge una sensibile miglioria al criterio precedente, resteranno perplessi su alcuni punti essenziali: le commissioni, la durata, l'interpretazione del «buon costume».

Folchi, Ministro dello spettacolo, dopo aver elencato le misure (irrisorie a parer suo) prese nei riguardi delle produzioni teatrali (negazione dei visti) dal 1946 ad oggi, e dopo aver difeso la sanità e la giustizia della legge, la ritiene la più pertinente e valida alle esigenze e alle attese del Paese che reclama una difesa dal dilagare dell'immoralità e all'esposizione del problema sessuale sì da farne una specie di ossessiva propaganda a danno dei giovani. Le argomentazioni — che, per ovvie ragioni, furono sollevate da ogni deputato da tutte le parti: dalla pedagogia, all'esperienza sanitaria, dalla legislativa alla competenza professionale, dall'interpretazione delle leggi alle deduzioni psicologiche, sconfinarono spesso in argomenti collaterali (difesa della razza, tutela della gioventù, della famiglia, della casa, dell'educazione sessuale) assommando, in definitiva, una somma non indifferente di cautele, paure, tentennamenti, e più o meno sincere preoccupazioni morali e sociali.

Comunque, dopo alcuni giorni di dibattiti, la legge, in data 12 aprile 1962, modificata in alcune parole,

frasi, accettati alcuni emendamenti, rigettati altri, passò con i voti dei repubblicani, socialdemocratici e democristiani, l'astensione dei socialisti e il no dei liberali e dei comunisti, dei missini, dei monarchici (48 astensioni, 235 favorevoli, 177 contrari, su 460 voti validi).

Ed ecco, in sintesi, le parti più interessanti, con particolare riguardo al teatro:

— La censura sulle opere teatrali è abolita.

— La rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali, eseguiti in rivista o commedia musicale o in musica od azioni coreografiche prevalenti, come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica è soggetta a nulla osta del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

— La commissione indicata dà parere contrario, specificandone i motivi, alla rappresentazione in pubblico esclusivamente ove ravvisi che il lavoro teatrale, sia nel complesso, sia in singole scene, rechi offesa al buon costume, ai sensi del comma, dell'art. 8.

— I film o i lavori teatrali ai quali sia stato negato il nulla osta per la proiezione o la rappresentazione in pubblico, o vietati ai minori degli anni 18, non possono essere diffusi per radio o per la televisione.

— Il provvedimento di ammissione od esclusione dei minori degli anni diciotto dalla rappresentazione teatrale è adottato dal Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, su conforme parere della Commissione.

— (art. 6) Il comma dell'art. 6 (un emendamento voluto dal repubblicano Reale) specifica: « Il riferimento al buon costume contenuto nel primo comma s'intende fatto ai sensi dell'art. 21 della Costituzione.

La legge, in generale e così articolata (abbiamo stralciato la parte che interessa il nostro argomento, ma per il cinema diviene peggiorativa e in un certo senso restrittiva decisamente), non è ancora soddisfacente. Ha tutto il sapore di una legge, che pur ammantandosi della qualificazione di legge transitoria o legge « ponte »

(in sede parlamentare definita « come un ponte che non fa vedere l'altra riva ») voglia superare una contingente esigenza formulando dei principi molto vaghi e che si contrappongono per eludere quello che di buono in essa è contenuto.

Innanzitutto quel « buon costume », seppure richiamandosi alla intenzione Costituzionale, può essere fonte di inesauribili interpretazioni: studiosi e tecnici hanno, infatti, disquisito, e non solo in Parlamento, sulla qualità di questa « morale » da salvaguardare. Alcuni hanno sentenziato che l'arte ha una sua morale e che nella « sublimazione » artistica il concetto di morale non può avere lo stesso peso e valore della parola o della frase presa in sé, ma nell'ambito e nel contesto della creazione artistica « tutta intera »: infatti frasi, episodi, possono addirittura modificarsi o attenuarsi o superarsi in una concezione unitaria dell'opera d'arte. Comunque i più esperti e competenti uomini di legge sono quasi tutti del parere che il termine « buon costume », adottato dalla Costituzione, vuole essere interpretato nel suo significato civilistico, mentre altri ne ravvedono una estensione al codice penale, altri ancora una estensibile interpretazione ai « valori umani, sociali, cristiani ». Altri ancora vogliono che il significato sia crudamente riferibile solo se argomento che « interessi la Squadra del Buon Costume »!

Altra grave decisione è quella dello sbarramento agli anni 18 delle opere teatrali e, soprattutto, che quelle opere che incontreranno questa limitazione, non potranno essere teletrasmesse.

Infine la qualificazione dei componenti la Commissione che « burocraticizza » al massimo l'intervento di persone « ministeriali » nell'analisi e nel giudizio di opere artistiche.

Inoltre, è bene ricordare, che l'esercizio della legge resta sempre immutato nei confronti delle opere da parte del Codice Penale per ciò che riguarda i vari casi che in-

corrano nelle pene previste dagli artt. 668, 527, 726.

Ritornando ai vari « condizionamenti » che incidono sulla produzione, sullo spettatore, sulla coscienza delle stesse persone, possiamo recensire le varie « posizioni » prese dalla Chiesa Cattolica nei riguardi delle pellicole o dei lavori teatrali, oltre quelle da noi citate. Nel corso di varie encicliche come « Casti Connubii » (1930), « Vigilanti cura », oppure nei vari discorsi, Pio XII aveva già affrontato i vari aspetti delle preoccupazioni morali e ideologiche provocate dal cinema e dal teatro e aveva invocato, caldamente, l'esistenza di una censura statale rinforzata da commissioni di censura operanti con organizzazioni cattoliche: «...Senza dubbio tutti i buoni si rallegrano se lo Stato, con leggi sapienti, combatterà figure e rappresentazioni immorali, nella stampa, negli spettacoli cinematografici, sulle scene, alla radio ». Di qui una naturale esigenza di « reclamare » alle autorità l'applicazione integrale e pesante delle leggi e dei regolamenti onde esercitare la censura nei limiti più stretti e decisi. E qui la disamina e la dissertazione sul « bene » e « male », sulla qualità e sulla validità della morale religiosa, occuperebbe centinaia di pagine. In sintesi, però, possiamo asserire che la Chiesa non rinuncia ad una « sua » censura che viene operata attraverso il Centro Cattolico Cinematografico, costituito in Italia nel 1934 e approvato dal Pontefice nel 1936, quando Pio XI dispose che « in ogni paese fosse disposto un ufficio permanente nazionale di revisione ». Il Centro Cattolico Cinematografico dipende direttamente dall'Azione Cattolica e i suoi giudizi, sui film e le opere inerenti allo spettacolo, vengono pubblicati sul settimanale « Segnalazioni Cinematografiche » dove vi vengono classificati, indicati, consigliati o meno i film e altro, indicandone la possibilità di visione per adulti o ragazzi o minori.

Ciò genera, naturalmente, dei controsensi e delle contraddizioni anche perché l'applicazione e i criteri informativi dei divieti, seppure abbiano una piattaforma

comune d'interpretazione di una morale cattolica, lascia adito a interventi personali di parroci, vescovi e altre autorità ecclesiastiche che possono, luogo per luogo, creare veti o placet nei riguardi della stessa opera. Ciò può avvenire, inoltre, tra Nazione e Nazione, dove l'interpretazione del divieto può essere diversa o forse antitetica a quella operata, con più o meno giuste esigenze, edificanti o di preservazione dal male.

Tutto questo ovviamente, come abbiamo già citato, preme più sul cinema che sul teatro e ora, soprattutto, sulla televisione, scopertasi mezzo di diffusione talmente formidabile da toccare milioni e milioni di individui simultaneamente si da poterli influenzare direttamente ed efficacemente.

Le peripezie del *L'Avialda* di Testori, alla quale accennammo di sfuggita, possono essere prese come « tipiche » di questi metodi di censura che, logicamente, sunteggiano queste pressioni, questi reclami, queste remore, da parte di zelanti e di ipercritici. Nel 1960 alla Compagnia Morelli-Stoppa diretta da Visconti, la commissione di primo grado respinse il copione di Testori. L'allora sottosegretario al Turismo e Spettacolo, Helfer, disse che « non avrebbe permesso che *L'Avialda*, questo ludibrio, fosse rappresentata in Italia ». Riviste e modificate alcune battute, l'opera fu poi rappresentata a Roma per circa due mesi. Ma non era finita! Stimolato da alcuni giornali, che avevano tacciato il Governo di « resa a discrezione davanti alle proteste di alcuni intellettuali estetizzanti », il Procuratore della Repubblica Dott. Spagnuolo attende *L'Avialda* a Milano e ordina il sequestro motivando così l'ordinanza: « il contenuto del lavoro nel suo aspetto narrativo si concreta in una serie di situazioni che si caratterizzano per la loro intrinseca oscenità ». E Milano viene elogiata, dalla stampa interessata a questa « operazione di ripulitura », come « la città che ha difeso la morale e il buon costume »! Una settimana dopo viene emesso un ordine di sequestro anche

per il libro edito da Feltrinelli, nel quale è pubblicata la commedia incriminata.

Il Dottor Spagnuolo ripeté, solo per poche ore questa volta, l'azione di sequestro nei riguardi del lavoro di Patroni Griffi *Anima nera* motivando, almeno nelle parole del vice-questore di Milano « con alcune perplessità sulla regia dello spettacolo » e, « in particolare, sulla scena in cui Rossella Falk appariva in sottoveste nera e Paolo Ferrari in calzoncini e canottiera sullo sfondo di una camera da letto ». Il magistrato, dunque, incriminava non il copione quanto la regia della commedia e invitava De Lullo, regista, ad « attenuare » questi colori d'interpretazione troppo veristici. Ammorbiditi i toni, la commedia potè riprendere le rappresentazioni.

Un'interpellanza di sette deputati del M.S.I. accolse, il giorno dopo, la trasmissione televisiva *Tempo di musica* che poneva in satira, con discutibile proprietà di mezzi e di qualità, e con scarsa virulenza, le gesta di alcuni personaggi del passato regime fascista. L'indignazione dei nostalgici costrinse il Governo ad emettere un comunicato: « In relazione alle interrogazioni parlamentari sulla trasmissione televisiva *Tempo di musica* si ha notizia che ieri il Presidente del Consiglio, facendosi eco di rilievi giuntigli da padri, da madri e parenti di Caduti, ha richiamato l'attenzione dei dirigenti della RAI-TV affinché in ogni rievocazione di passate vicende da una ribalta pubblica e universale, come è quella della televisione, si evitino commenti che possano apparire a spiriti retti e semplici, irrisione alle cose che tutti i popoli considerano fondamento della vita civile ». Così il 15 marzo va in onda la seconda puntata di *Tempo di musica* in una versione irrecognoscibile per tagli e mutilazioni eseguiti con questo criterio informatore: « Qualsiasi cosa possa offendere chicchessia, a torto o ragione, deve essere soppressa ». Il regista, Daniele D'Anza, si rifiuta di firmare e rinuncia alla direzione dello spettacolo. Poi, presenta un ricorso urgente al pretore per impedire

che venga rappresentato il copione (anzi quanto resta del copione) da lui approntato con Giancarlo Fusco per la terza puntata. Ciò non gli sarà concesso.

Mai censura è stata più accanita: « soppressa la scena di Palazzo Venezia; nel manifesto « Biserta è una pistola puntata contro la Sicilia », sparisce la parola Sicilia; vengono tagliate: la scena dei bombardamenti, la parola « Vinceremo », la parodia degli accapparratori che nascondevano il salame; alcune ballerine che cantano « Marmarica! Marmarica! »; la canzone « Piave »; la battuta sull'UNPA »!

La censura (un'altra censura!) alla televisione presenta un campionario astioso: proibita la parola « amante », proibita anche come « amante » del bello, della verità... « Proibita la parola « membro » anche come « membro della famiglia ». Al posto di « cazzotto » dire « pugno »; invece di « malefica » dire « dannosa ». « Dio » non può essere pronunciato invano. « Per l'amor di Dio » si dirà « per l'amor del Cielo! ». Non sono consentite le riproduzioni di operazioni chirurgiche o di fenomeni ipnotici e medianici. Non sarà tollerato il vilipendio di sentimenti, persone e cose che abbiano diretta attinenza con la religione. Cancellare le frasi « lo giuro » e « Così sia » dopo alcune battute frivole. Le vicende che derivano dall'adulterio e che con esse s'intrecciano, non debbono indurre antipatia per il vincolo matrimoniale. Deve in ogni caso essere posto in rilievo che le relazioni adulterine costituiscono grave colpa. Ecco perché alcuni personaggi, in televisione, da mogli infedeli divengono amiche o confidenti spirituali!

Abbiamo citato alcune norme in uso presso la Televisione. Eccone altre: « Le vesti e gli indumenti non debbono consentire nudità immodeste che offendano il pudore o che abbiano carattere lascivo ». Le ballerine, infatti, debbono indossare la calzamaglia di prammatica! Ricordiamo il caso di Rosalina Neri, licenziata perché troppo provocante; le varie rose nelle « scollature » per

attenuare i *decolletés*, i divieti di parlare di argomenti sessuali, di forme patologiche, di prostituzione. Billi e Riva furono censurati per una loro scenetta contro l'On. Taviani, allora ministro. « Le scene erotiche sono proibite, i baci e gli abbracci, altre pose o gesti che abbiano comunque esplicita relazione con l'istinto sessuale possono essere rappresentati con discrezione e senza indurre a morbose esaltazioni ».

Non che questo sia un codice (un codice Hays per intenderci) ma un insieme delle norme « più o meno segrete » che vengono impartite ai funzionari che debbono vigilare, leggendo i copioni, onde non incorrere in alcune di queste « vicende peccaminose ». Il paragrafo III di queste norme, infatti, prevede testualmente: « le opere teatrali e cinematografiche, anche se debitamente autorizzate (leggi Presidenza del Consiglio), non possono tutte liberamente e tranquillamente formare oggetto di una trasmissione televisiva ». Il taglio dello sketch su Lauro, nella trasmissione di Zardi, interpretata da Gassman, *Il Mattatore* aveva avuto infatti il crisma d'assenso dalla censura statale ma non da quella della TV!

È ovvio che funzionari, più o meno operosi e zelanti, possono anche esagerare, con un'interpretazione estensiva e pitocca, queste norme onde certi segni, certi suggerimenti, certe indicazioni sono, in fondo, più opera di timori personali che frutto di una indagine concreta e coerente del fenomeno di revisione, ma resta il fatto di questa nuova « duplicazione » della censura che nella strumentazione televisiva diviene ancora più forte e grave. Infatti, nella valutazione di uno spettacolo, destinato a milioni di spettatori, si presenta, pressante e dominante, il problema di non turbare la suscettibilità di nessuno. E per questo si finisce per stare rigidamente nelle « righe » di una facile quanto ipocrita formula di comodità.

Potremmo concludere (c'è poi una conclusione sul-

l'argomento censura?) riportando pareri autorevoli, anzi autorevolissimi, di registi, attori, autori, deputati, avvocati, ministri, giornalisti, scrittori, pro e contro la censura: ma altri per noi, e meglio di noi, l'hanno fatto.

Non ci resta che illuderci che questa nostra modesta fatica sia servita, per ricollegarci idealmente agli esordi del libro, a riproporre, nel tempo (seppure velocissimamente) il significato, il valore, l'entità della censura. Di come ancora, nonostante il passare di epoche, il crollo di regimi, l'instaurazione della democrazia, l'affermarsi del progresso sociale, la censura riproponga i suoi temi, le sue modulazioni, i suoi sigilli, di come le sue simboliche « forbici » non esitino a tagliare o a distruggere testi, pagine, battute, copioni.

Il problema della censura, come fenomeno di cultura, come esigenza di libertà, dunque, è ancora valido, interessante, vivo: non integralmente risolto.

BIBLIOGRAFIA

1600-1700

- PARRINO - *Teatro eroico e politico dei Vicerè*, Napoli, 1692.
ADEMOLLO - *Alessandro VI, Giulio II, Leone X*.
CECCHINI - *Brevi discorsi intorno alle commedie, commedianti e spettatori*.
DE LUCA, *Teatrum veritatis et justitiae*, Tomo VII.
BENEDETTO CROCE - *Teatri di Napoli (dal Rinascimento al secolo XVIII)*, Bari, Laterza, 1947.
ADEMOLLO - *Carnevale a Roma nei secoli XVII e XVIII*, Sommaruga, Roma, 1883.
Il Teatro Mantovano nel secolo XVI, «Giornale storico di Letteratura», fascicoli 13-14-16-17-18-19.
A. SOLERTI - *Musica, ballo, drammatica alla corte Medicea (1600-1637)*, Firenze, 1903.
L. ANGLAIS - *Teatri della Corte di Carlo Emanuele I di Savoia*, Torino, 1930.
E. BEVILACQUA - *G. Andreini e la Compagnia dei Fedeli*, «Giornale storico della letteratura Italiana», n. 23.
L. FERRARI - *Appunti sul teatro tragico dei Gesuiti in Italia*, «Rassegna bibliografica Letteratura Italiana», vol. VII.
P. GIAN OTTONELLI - *Sulla Cristiana moderazione dei Teatri*, Firenze, 1648.

1700-1800

- Consultazione Teologico-Morale (1756)*, Manoscritto.
ARNALDO RAVA - *Il teatro Ottoboni e il Teatro Argentina*, Roma, 1900.
G. RICCI - *I teatri di Bologna nel XVII e XVIII secolo*, Bologna, 1888.
Archivio di Stato di Firenze - Ministero Interno - Polizia.
E. DEL CERRO (Niceforo) - *Misteri di Polizia*, Firenze, 1890.
A. MANZI - *Foscolo e la censura teatrale e il Governo Italiano*, «Rivista d'Italia», 1912.

- M. MONNIER - *L'Italia è la terra dei morti?*
 L. COSTANTINO BORGHI - *La polizia sugli spettacoli della Repubblica di Venezia*, Venezia, 1878.
 Carte segrete della Polizia Toscana - Firenze - Archivio.
 CAPECELATRO - *San Filippo Neri*, Milano, 1870.
 G. MAZZONI - *Abati, soldati, attori, autori del Settecento*, Bologna, 1924.
 E. BERTANA - *Il teatro tragico italiano dal secolo XVIII: prima dell'Alfieri*, «Giornale della Letteratura Italiana», 1901.
 CASTIGLIONI - *I sentimenti di San Carlo Borromeo intorno agli spettacoli*, Bergamo, 1759.
Vicende della Cultura nel Regno delle Due Sicilie, Napoli, Signorelli.
 PRESIDENZA DEL BUON GOVERNO - *Raccolta di editti, bandi, notificazioni ecc. della Amministrazione Centrale in Emilia dopo l'ingresso delle truppe francesi (1797)*.
Il diario di Bucardo: Quadro dei costumi della Corte di Roma, Firenze, 1861.
 PAGLIACCI BROZZI - *Teatro a Milano nel secolo XVIII*, Ricordi, 1891.
 SCIPIONE MAFFEI - *Teatro*.

1800-1900

- EMILIO DEL CERRO (Niceforo) - *La censura borbonica dal 1845 al 1860*, Napoli, 1912.
 ERNESTINA MONTI - *I teatri milanesi nel 1848*.
 FRANCESCO LEMMI - *Censura e giornalisti negli Stati Sardi (1821-1848)*.
 S. CORDERO DI PAMPARATO - *Teatri e censura in Piemonte nel Risorgimento Italiano*, «Il Risorgimento Italiano», 1918-1921.
 E. GAMERRA - *La censura Romana e Adriana Lecouvreur*, «Miscelanea Risorgimento Italiano», 1911.
 R. DE CESARE - *La situazione dei Teatri a Roma dopo il 1850*.
 LIVIA RIVELLI - *G. Belli censore*, «Rassegna storica del Risorgimento», 1923.
 ACHILLE DE RUBERTIS - *Studi sulla Censura in Toscana. L'opera dell'Alfieri esaminata dai censori*, Firenze, 1921.
 ALESSANDRO VISCONTI - *Riforma della censura proposta dai patrioti lombardi all'Austria nel 1848. La Lombardia nel Risorgimento Italiano*, 1925.
 A. MANNO - *Aneddoti documentati sulla Censura in Piemonte dalla Restaurazione alla Costituzione*, Bocca, Torino, 1897.
Carte segrete ed atti ufficiali della Polizia Austriaca in Italia, Capolago, Tip. Elvetica, 1951-52.

- Corrispondenza Modena-Salvini-Ristori*.
 VIANELLO - *Musiche, teatri e spettacoli a Milano nei Secoli scorsi*, Milano, 1941.
 G. TREVISANI - *Delle condizioni della letteratura drammatica dell'ultimo ventennio*, Firenze, 1867.
 E. BERTANA - *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, Torino, 1904.
Censura durante la guerra.
 ALESSANDRO LUZIO, *Censura in Piemonte*.
 EGIDIO BALLARINI, *Censura Austriaca*.
 C. L. THOMAS, *Un an à Rome*.
 Rubriche della Polizia Piemontese - Archivio.
 Polizia Austriaca in Milano - Archivio.
 PAOLO BRAGGI - *Sugli spettacoli del Teatro Regio di Torino*, Torino, 1872.
 S. DI GIACOMO, *Storia del San Carlino*.
 MALAMANI, *Censura Austriaca*, «Rivista del Risorgimento», n. 66.
 A. AVENA - *La censura delle stampe in Venezia durante la dominazione austriaca*, «Risorgimento Italiano», anno 1909.
 A. DE RUBERTIS - *C. Niccolini e la censura Toscana*, «Giornale storico della letteratura Italiana», Torino, 1921.
 M. OSTERMANN - *Il pensiero politico di G. B. Niccolini nelle tragedie*, Milano, 1900.
 BUSTICO - *Il teatro patriottico di Milano*.
 «Civiltà Cattolica» (1853), Tomo V - *Un censore dei teatri*.
 RENZO DE FELICE - *La vita teatrale nella Repubblica Romana*, «Arena», n. 6, 1954.
 FRANCESCO SCADUTO - *Censura e stampa nelle ex Regioni della Sicilia e di Napoli*.
 E. FALCONCINI - *Cinque mesi di Prefettura in Sicilia*, Firenze, 1883.
 L. GALEOTTI - *Delle sovranità e del potere temporale dei papi*, Parigi, 1849.
 E. MISLEY - *L'Italia sotto la dominazione austriaca*.
 L. B. CONTE - *Misteri di Polizia Austriaca in Italia*, Milano, 1863.
Confessioni di F. Garofalo, ex direttore di Polizia in Modena, Modena, 1848.
 N. BIANCHI - *Storia della politica Austriaca rispetto ai sovrani Governi d'Italia*, Savona, 1857.
 P. BETTONI - *Austriacanti, Tartufl, Liberali*, Milano, 1859.
 F. DOGLIO - *Teatro e Risorgimento*, Cappelli, 1961.
 G. COSTETTI - *Il teatro Italiano nel Risorgimento*, Bologna, 1901.
 G. MODENA - *Politica ed Arte*, Roma, 1888.
 D. BERTONI JOVINE - *Periodici Italiani del Risorgimento*, Milano, 1959.
 G. MAZZONI - *Ottocento*, Milano, 1953.

- A. PAGLICCI BROZZI - *Teatro Giacobino e antigiacobino in Italia*, Milano, 1887.
 «Enciclopedia dello Spettacolo» - *Teatro giacobino*.
 G. LESCA - *Adelchi e la censura Austriaca*, «Nuova Antologia», 1921.
 G. COSTETTI - *La Compagnia Reale Sarda*, Milano, 1893.
 G. DE ABATE - *Un teatro patriottico*, «Lettura», 1917.
 G. CANE - *Il teatro piemontese*, «Dramma», 1948.
 M. CORSI - *Il teatro patriottico*, «Dramma», 1948.
 GUERRIERA GUERRIERI - *Francesco Benedetti*, Napoli, 1927.
 M. BALDINI - *Il teatro di G. B. Niccolini*, Firenze, 1907.

Periodo fascista

- LEOPOLDO ZURLO - *Memorie inutili*, Ateneo, Roma, 1954.

1945-1962

- VITALIANO BRANCATI - *Ritorno alla censura*, Bari, 1952.
 G. TREVISANI - «Il Punto», «Il Dramma», 1954.
 C. V. LODOVIGI - «Scenario», n. 23.
 L. LUCIGNANI - *Censura*, «Arena», n. 3, 1953.
 G. OZZO - *Censura Teatrale*, «Il Ponte», 1957.
Censura e Spettacolo in Italia, «Il Ponte», 1961.
 QUESTITALIA - *Il problema della censura in Italia*, 1961.
 «Cinema Nuovo», n. 150, 1961: *La Censura*.
 V. PANDOLFI - *La Censura*, «Il Dramma», giugno, 1960.
 M. DAMERINI - *La Censura*, «Il Dramma», 1960.
 DOMENICO TAMANTINI - *Processo allo spettacolo*, «Comunità», 1961.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- UGO E. IMPERATORI - *Teatri e libertà*, «Nuova Antologia», 1912.
 LUIGI RASI - *Censura Teatrale*, «La Lettura», 1915.
 ARNALDO RAVA - *I teatri di Roma*, Roma, 1912.
Curiosità teatrali Modenesi secoli XVII-XVIII-XIX-XX.
 Archivio Camerale De Dominis - *Teatri di Roma*.
 Archivio Storico Civico - Fondo Sala, Milano - *Rapporti di Polizia*.
 L. BELLOTTI BON - *Le condizioni dell'arte drammatica in Italia*, 1875.
 «Enciclopedia Treccani»: Voce *Censura*.
 «Enciclopedia dello Spettacolo»: Voce *Censura*.
 G. MAZZONI - *Autori e attori drammatici - La vita italiana nel Risorgimento (1849-1861)*, Firenze, 1901.
 E. ROSMINI - *Legislatura e giurisprudenza dei Teatri*, Bologna, 1886.
 U. RIVALTA - *Storia e sistema del diritto dei teatri*, Bologna, 1886.
 F. CANFORA - *Spettacoli e trattenimenti Pubblici*, «Il digesto Italiano», Torino 1899-1903.
 MIRTI DELLA VALLE - *Teatro*, «Il digesto Italiano», 1912-1916.
 R. CRESPOLANTI - *Censura*, in «Enciclopedia Giuridica Italiana», vol. III, Milano, 1913.
 R. Archivio di Stato di Palermo - *Atti di Stato - Polizia*.
 G. MANZI - *Discorso sugli Spettacoli in Italia*.
 G. MONALDI - *I Teatri di Roma*, Napoli, 1928.
 SALUCCI - *Giurisprudenza dei Teatri*, Firenze, 1858.
 PERACCHI - *Sul regime dei Teatri*, Milano, 1821.
 TABANELLI - *Codice dei Teatri*, Hoepli, 1901.
 V. E. BOCCHIA - *La drammatica a Parma*, 1913.
 ADEMOLLO - *I Teatri di Roma*, Roma, 1890.
 G. BOCCARDO - *Memorie di spettacoli pubblici e privati*, Milano, 1856.
 VALLE - *Trattato sulla procedura teatrale*, Bologna, 1836.
 ASCOLI - *Della giurisprudenza dei Teatri*, Firenze, 1871.
Cronistoria dei Teatri di Modena, Modena, 1883.
 E. MASI - *Sulla storia del Teatro Italiano nel secolo XVIII*, Firenze, 1891.

- L. TONELLI - *Il teatro Italiano dalle origini ai nostri giorni.*
NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica dei teatri*, Napoli, 1789.
MONALDI - *I teatri di Roma negli ultimi tre secoli*, Roma, 1912.
E. CALVI - *Il teatro popolare romanesco.*
MORONI - «Dizionario storico italiano» (voci: *teatro e censura*),
18° volume.
CESARE DEL PROTO - *Album biografico di celebrità drammatiche e melodrammatiche*, Firenze, 1867.
C. LEONI - *Dell'arte del Teatro*, Padova, 1873.
M. APOLLONIO - *Storia del Teatro Italiano*, vol. II.
CAPUANA - *Il Teatro Italiano contemporaneo*, 1872.
G. MAZZONI - «Rassegna letteraria», 1886.
PAGLICCI BROZZI - *Miscellanea e documenti di storia.*
M. ZOBÙ - *Storia della Toscana.*

Un particolare ringraziamento rivolge l'autore alla gentile Signorina Maria Calasso della Biblioteca Alessandrina di Roma e al Dott. Pancrazi, bibliotecario della Biblioteca Comunale di Cortona che, con amorevole cura, ha ridato giusta luce e valore al lascito G. Castiglione, nella stessa Biblioteca cortonese.

p. 7 *Premessa*

11 1600-1700

24 1700-1800

48 1800-1900

108 Il periodo fascista

130 Dal 1945 ad oggi

147 *Bibliografia*

151 *Bibliografia essenziale*

DOCUMENTI DI TEATRO

volumi pubblicati

- 1 Gigi Lunari, *L'Old Vic di Londra*
pp. 142, 27 illustrazioni, L. 500
- 2 Gennaro Magliulo, *Eduardo De Filippo*
pp. 92, 27 illustrazioni, L. 500
- 3 Paolo Chiarini, *Il teatro tedesco espressionista*
pp. 144, 20 illustrazioni, L. 500
- 4 Ettore Gaipa, *Giorgio Strehler*
pp. 168, 24 illustrazioni, L. 500
- 5 Ghigo De Chiara, *Ettore Petrolini*
pp. 108, 18 illustrazioni, L. 500
- 6 Andrea Camilleri, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)*
pp. 132, 15 illustrazioni, L. 500
- 7 Gigi Lunari, *Laurence Olivier*
pp. 128, 21 illustrazioni, L. 500
- 8 Luigi Ferrante, *Rosso di San Secondo*
pp. 148, 26 illustrazioni, L. 500
- 9 Gian Renzo Morteo, *Il teatro popolare in Francia
(da Gémier a Vilar)*
pp. 156, 22 illustrazioni, L. 500
- 10 Franco Cologni, *Ugo Betti*
pp. 168, 20 illustrazioni, L. 500
- 11 Giorgio Richetti e Giorgio Romano, *Teatro in Israele*
pp. 136, 22 illustrazioni, L. 500
- 12 Giuseppe Pardieri, *Ermene Zacconi*
pp. 160, 25 illustrazioni, L. 500
- 13 Gigi Lunari, *Il movimento drammatico irlandese
(1899-1922)*
pp. 176, 19 illustrazioni, L. 650
- 14 Giorgio Pullini, *Marco Praga*
pp. 152, 17 illustrazioni, L. 500

a cura di Paolo Grassi
e Giorgio Guazzotti

★

- 15 Ettore Capriolo, *Il Group Theatre di New York (1931-1941)*
pp. 116, 27 illustrazioni, L. 500
- 16 Giulio Trevisani, *Raffaele Viviani*
pp. 128, 24 illustrazioni, L. 500
- 17 Paolo Emilio Poesio, *Jean Louis Barrault*
pp. 164, 24 illustrazioni, L. 500
- 18 Ruggero Jacobbi, *Teatro in Brasile*
pp. 128, 17 illustrazioni, L. 500
- 19 Luigi Ferrante, *I comici goldoniani (1721-1960)*
pp. 188, 28 illustrazioni, L. 650
- 20 Ferruccio Marotti, *Gordon Craig*
pp. 160, 21 illustrazioni, L. 500
- 21 Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*
pp. 152, 31 illustrazioni, L. 600
- 22 Gigi Lunari, *Henry Irving e il teatro inglese dell'800*
pp. 124, 28 illustrazioni, L. 500
- 23 Franco Cologni, *Jacques Copeau, Il Vieux Colom-
bier, I Copiaus*
pp. 168, 24 illustrazioni, L. 600
- 24 Lamberto Trezzini, *Teatro in Polonia*
pp. 208, 23 illustrazioni, L. 700
- 25 Olga Signorelli, *Vita di Eleonora Duse*
pp. 212, 29 illustrazioni, L. 800
- 26 Guglielmo Chillemi, *Il dramma antico nella Grecia
moderna*
pp. 150, 30 illustrazioni, L. 600
- 27 Giorgio Richetti, *Il teatro Habimah (Da Mosca a
Tel-Aviv)*
pp. 120, 20 illustrazioni, L. 600
- 28 Lamberto Sanguinetti, *La compagnia Reale Sarda*
pp. 174, 30 illustrazioni, L. 600
- 29 Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*
pp. 156

Era necessaria una collana divulgativa di argomenti teatrali? Avvertendo quanto vasta sia la zona ancora inesplorata in fatto di conoscenza del teatro contemporaneo, abbiamo creduto alla validità della iniziativa. Esistono movimenti, figure ed istituti — di cui tutti diamo per scontata la fama e di cui citiamo l'importanza — che ci sono noti soltanto esternamente, per i risultati raggiunti o per certi episodi della loro attività che le contingenze ci hanno fatto sentire quali punti di riferimento e d'incontro. Dei quali, tuttavia, ignoriamo le sorgenti oscure, i remoti punti di partenza, il terreno storico e l'ambiente umano entro cui sono andati affondando le radici.

È una collana destinata a raccogliere, con il procedimento della ricerca monografica, un panorama quanto mai vasto e minuzioso del teatro mondiale; ed è una collana destinata a tutti. Agli studiosi di teatro, ai critici, ai giornalisti, agli spettatori: punto di convergenza fra essi lo scrupolo della documentazione e la linearità del racconto. Se è vero che in questo travagliato momento del teatro italiano un pubblico nuovo si viene formando attraverso scelte contraddittorie ma sempre più esigenti e severe, questi « Documenti di teatro » hanno anch'essi un compito importante da assolvere per contribuire alla nascita di nuove più preparate platee.