



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

CORSO DI LAUREA TRIENNALE IN SCIENZE
UMANISTICHE PER LA COMUNICAZIONE

La censura teatrale nell'Italia del secondo
dopoguerra: continuità e discontinuità

Relatore: Prof. Pompeo D'Alessandro

Elaborato finale di: Rita Bertolletti

Matricola: 985365

ANNO ACCADEMICO: 2023-2024

Sommario

Introduzione.....	3
Capitolo 1: La censura teatrale nell'Italia liberale:	5
un processo di unificazione nazionale.....	5
1. Verso un teatro nazionale	5
2. Uniformare la censura all'indomani dell'unità.....	10
3. Per un teatro educativo	11
4. La difesa della morale e dell'ordine pubblico nei primi anni del Regno.....	12
5. La necessità della censura teatrale negli anni della sinistra storica	17
6. Il teatro come intrattenimento	20
7. Governo e teatro: le sovvenzioni	21
8. Teatro e cattolicesimo.....	23
Capitolo 2: La censura teatrale negli anni del fascismo:.....	25
un sistema centralizzato.....	25
1. Teatro e modernità.....	25
2. Sotto il segno del fascismo	27
3. Verso una censura uniforme	30
4. Un sistema di censura centralizzato: dai prefetti al Ministero.....	32
5. Roberto Bracco: un autore cristiano, italiano e antifascista	38
6. Le sovvenzioni e gli aiuti statali	42
7. Il regime e la Chiesa cattolica sulla produzione teatrale	45
8. L'entrata in guerra e gli ultimi anni del regime.....	48
Capitolo 3: La censura teatrale nel periodo repubblicano:.....	51
un lento affrancamento dal regime fascista.....	51
1. Il teatro del secondo novecento tra novità e limiti.....	51
2. Dalla censura alle censure	53
3. L'organizzazione della censura nei vari ministeri	56
4. Buon costume e libertà di espressione nei disegni di legge prima del 1962	61
5. Il 1962: abolizione formale della censura preventiva sul teatro di prosa	66
6. Sovvenzioni e controllo economico	70
7. Dopo il 1962: casi di censura e modifiche della legge	72
Conclusioni.....	76
Bibliografia.....	80
Sitografia	82

Introduzione

Lo scopo di questo elaborato è quello di analizzare gli aspetti di continuità e discontinuità in materia di censura teatrale nel passaggio dal regime fascista al governo repubblicano. Partendo dal 1861, anno dell'unificazione nazionale, fino al 1962 (e oltre), anno in cui è stata formalmente abolita la censura preventiva sui testi di prosa, lo strumento censorio viene utilizzato da tutti i governi succedutisi in Italia in questi anni.

Durante il periodo liberale, il Governo si trova a dover affrontare la difficoltà di uniformare i criteri di censura in tutto il Regno, unito solo formalmente. Con l'avvento del regime fascista, la censura diventa un importante strumento di consenso, usato dal Governo per controllare la circolazione delle idee attraverso l'arte teatrale e impedire la rappresentazione di opere considerate pericolose o scritte da autori ebrei o antifascisti (anche se non trattano di argomenti di politica). Dopo la caduta del regime, viene smantellato il sistema creato dal Governo fascista, ma non si rinuncia all'utilizzo della censura, anche quando questa viene abolita a livello legislativo.

In tutti e tre i periodi, uno strumento associato alla censura teatrale, è quello delle sovvenzioni, con le quali si cerca di controllare e influenzare la produzione teatrale. Un'altra costante in questi anni è la presenza della Chiesa, la quale esercita un'influenza non indifferente sulle scelte operate dal Governo in questo campo.

La censura esercitata sulle opere teatrali negli anni è di due tipi: preventiva e repressiva. La prima, che è quella su cui ci si concentrerà prevalentemente, si riferisce alla pratica di vietare le opere prima che vengano rappresentate, la seconda, invece, si riferisce al divieto che colpisce l'opera dopo la sua messa in scena.

Il dibattito sull'utilità e il corretto utilizzo della censura attraversa gli anni e viene affrontata in tutti i periodi presi qui in considerazione. Il tema è tutt'oggi aperto: c'è chi sostiene che la crisi del settore teatrale sia determinata, almeno in parte, dalla rigidità della censura e difende la libertà dell'espressione artistica, ma c'è anche chi sostiene che «la storia dello spirito» non sia fatta «solo di quanto s'è potuto dire» ma anche di «quanto s'è dovuto tacere» e ritiene che «credere che l'arte possa vivere soltanto nella licenza è come credere che l'amore possa consistere solo nel libertinaggio»¹.

¹ M. Ramperti, *B* in «Scenario», Roma, febbraio, 1939 in M. Quargnolo, pp. 174-176.

Questi dibattiti caratterizzano soprattutto il periodo democratico, quando ci si trova a dover conciliare l'esigenza di uno strumento censorio e la necessità di prendere le distanze dal regime fascista, in un continuo ripensamento sull'organizzazione della censura teatrale.

Capitolo 1: La censura teatrale nell'Italia liberale: un processo di unificazione nazionale

/,

Il 17 marzo 1861 viene proclamata l'unità d'Italia e Vittorio Emanuele II viene nominato Re. Con l'unificazione si può considerare risolta la questione istituzionale, ma rimane ancora irrisolta la questione dell'identità nazionale.

Sulla maggioranza moderata pesa, infatti, la convinzione espressa da Gioberti, secondo cui il popolo italiano è solamente «un presupposto e non una realtà, un nome e non una cosa» e la nazione italiana è «divisa di governi, di leggi, d'istituti, di favella popolare, di costumi, di affetti, di consuetudini»². Bisogna, inoltre, tenere presente che le grandi masse popolari sono prive di una consapevolezza sia sociale sia politica, soprattutto nelle campagne, dove è maggiore l'influenza della Chiesa; qui si riscontra un'indifferenza, se non un'ostilità, nei confronti del processo risorgimentale e laddove possiamo notare un'adesione ai moti insurrezionali, questa è dovuta alla situazione sociale ormai divenuta insostenibile più che a un reale spirito patriottico³.

Quello che manca in tutta la penisola, soprattutto al sud, è il senso delle istituzioni, oltre alla condivisione di tradizioni e valori. Ci sono, infatti, alcune questioni che sono rimaste irrisolte: la questione sociale «ove si pensi alle forti sperequazioni che hanno caratterizzato la nostra storia»; la questione istituzionale, la «soluzione unitaria, perseguita in termini di centralismo»; la questione romana, che limita fortemente il ruolo che la religione cattolica avrebbe potuto avere nell'accomunare gli italiani; infine, la questione morale, «la frattura che persiste fra una civile e partecipe e una maggioranza indifferente, insofferente e, nell'ipotesi toquevilliana, di facili deleghe»⁴.

Da queste considerazioni emerge come l'unificazione nazionale non sia l'espressione di una volontà politica proveniente dal basso, ma sia piuttosto l'effetto di una strategia voluta dall'alto e poco compresa dagli strati più umili della popolazione⁵. In questo clima vivace risulta difficile creare un'unità nazionale, fino ad allora basata sull'opposizione al nemico da combattere, e si

² V. Gioberti, *B* Morelli, *G*, *G*, Tipografia Elvetica, Capolago, 1846, vol I, pp 117-18. in M.T.A. Roma, Bulzoni, 2012 p. 68.

³ F. Mazzonis, *L* in *L*, Trento, 1996 p. 36, p. 68.

⁴ L. Russi *G*, *G* /574 /724 Libreria dell'Università Editrice, Pescara 2000 p. 7, p. 66.

⁵ F. Mazzonis, *L*, p. 36, p. 68.

rivela necessario «realizzare una convergenza degli italiani su una visione comune del Paese, piuttosto che su una sensibilizzazione verso il sentirsi uniti nella medesima comunità nazionale»⁶. La questione dell'identità italiana, dunque, diventa subito centrale nel dibattito politico e culturale, nel quale viene coinvolto anche il teatro. Le due istituzioni deputate alla «costruzione dell'Italiano» sono l'esercito e la scuola, il primo «doveva favorire lo spirito nazionale unitario», la seconda «doveva funzionare da strumento di aggregazione nazionale. Alla letteratura era affidato il compito, più complesso e originale, di costruire una fisionomia omogenea ed unitaria»⁷.

Il teatro assume un ruolo complementare alla letteratura nel veicolare idee politiche raggiungendo le persone meno colte e analfabete che rappresentano una larga fetta della popolazione italiana.

La maggior parte degli autori che caratterizza la seconda metà dell'800 ha generalmente una formazione giuridica e una solida conoscenza dei codici, ampiamente richiamati in tutta la produzione teatrale dell'epoca. A titolo esemplificativo ricordiamo /6. di Erminia Arbib, pubblicato per la prima volta nel 1866⁸, che rappresenta una difesa dell'unità della famiglia legittima, affrontando il tema del riconoscimento dei figli naturali, e /35 di Carlo Nasi, pubblicato nel 1886⁹ che tratta il tema della separazione tra coniugi e l'adulterio del marito.

Risulta invece più difficile individuare un pensiero politico-filosofico chiaro, nonostante sia evidente l'influenza delle idee liberali conservatrici e l'influsso pedagogico di Giuseppe Mazzini, il quale vede nel teatro una missione educatrice nei confronti del popolo; questa visione, tuttavia, viene via via laicizzata e il 'popolo' da educare viene individuato nella sola classe borghese¹⁰.

Durante il periodo risorgimentale, il teatro «che si voleva 'nazionale', era una diretta predicazione, era un'arme di guerra»¹¹, uno strumento per veicolare messaggi patriottici. In questo periodo i temi ricorrenti sono l'indipendentismo e l'esaltazione dei valori comuni e della patria all'interno di una società interclassista.

Un esempio è di Giovan Battista Niccolini, dramma in cinque atti, stampato nei pressi di Marsiglia e introdotto clandestinamente in Italia nel 1843, considerato il

⁶ M.T.A. Morelli, *R*, *G* in «Studium» p. 537 in M.T.A. Morelli, p. 66.

⁷ L. Russi, *G* cit. p. 150, p. 70.

⁸ <<https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Articolo+180&instance=metaindice>>.

⁹ <<https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Articolo+157&instance=metaindice>>.

¹⁰ Cfr. M.T.A. Morelli *G* cit. cap. 3.

¹¹ G. Mazzoni, *G* p. 918 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 73.

contraltare del *N* di Gioberti e definito da Luigi Settembrini come un «gran monumento civile, una delle nostre battaglie per la libertà e l'indipendenza»¹². L'opera di Niccolini mette in scena un martire della libertà che si batte per una repubblica popolare, lottando contro la tirannide di Federico Barbarossa e del papa Adriano IV. Quest'opera critica aspramente il potere temporale del Papa e mette in luce la degenerazione della Chiesa cattolica, per questo motivo incorre nella censura nel granducato di Toscana (soprattutto a Firenze) e nel Lombardo-Veneto. Il censore incaricato di leggere la tragedia nel granducato di Toscana la riassume con 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!¹³

Ed ecco che, appellandosi alla legge del 28 marzo 1743, ancora in vigore nel granducato di Toscana, la diffusione dell'Arnaldo da Brescia viene vietata e la tragedia non viene rappresentata fino al 1863 (con un'unica eccezione il 3 febbraio del 1860, in occasione dell'inaugurazione del Teatro del Cocomero, rinominato Teatro Niccolini, quando viene rappresentata la scena VIII del secondo atto, la quale riscuote un enorme successo di pubblico che allarma il Governo e porta alla chiusura del teatro)¹⁴.

Un dramma che vale la pena citare è *G* *G* di Luigi Suner, una commedia in prosa in cinque atti, portata in scena per la prima volta al teatro della Regia Scuola di Declamazione a Firenze, il 22 luglio 1861. In quest'opera viene messo in scena lo scontro tra una mentalità patriottica e una legittimista e vengono affrontati i temi della libertà e della nazionalità sottolineando il loro legame con temi prettamente sociali. L'autore è inequivocabilmente a favore della visione patriottica ma lascia il pubblico libero di comprendere e, in qualche modo, di accettare la visione legittimista. Quest'opera è considerata uno spartiacque tra un teatro patriottico e un teatro che viene definito "borghese".

All'indomani del processo di unificazione, il teatro viene usato per divulgare una nuova ideologia sociale, affrontando tematiche morali e sociali che presentano la nuova borghesia come classe-guida e spesso si fanno portavoce di messaggi conservatori, appartenenti non a tutto il popolo italiano, bensì alla sola classe borghese. Rispetto alla società interclassista risorgimentale, la società che si sta formando presenta una definizione dei ruoli più rigida e si fa portavoce di un programma politico che tende a individuare come nazionali gli interessi che in realtà appartengono solo a una parte della popolazione, per lo più coincidente con buona

¹² C. Di Stefano,

¹³ *G*,

¹⁴ *G*,

G /4. /740 Bologna, Cappelli, 1964. pp. 73-74.

parte del nord da un punto di vista geografico, e con le classi borghesi, da un punto di vista sociale. La produzione teatrale tende, dunque, a rispecchiare gli interessi della classe egemone, nella quale si rispecchiano molti autori, mentre si può individuare una maggior apertura verso istanze più democratiche negli attori, probabilmente proprio per la loro vicinanza con un pubblico diversificato¹⁵.

Da queste considerazioni sorge spontaneo il dubbio che questo teatro, che mette in scena i miti della classe borghese e tende a rappresentare una società idealizzata, si ponga più come fondamento di un'egemonia culturale borghese che utilizza le sue istituzioni in prospettiva didattica e formativa e non come un teatro veramente nazionale.

Un autore su cui vale la pena soffermarsi è Paolo Ferrari, definito «l'ambasciatore teatrale della propaganda nazionale»¹⁶, anche a causa dei continui spostamenti in tutta la penisola per seguire i suoi spettacoli; il suo intento è quello di «informare e dare una propria visione dei fatti sociali e politici» all'interno di una struttura moralistica e didattica¹⁷. Ferrari è un autore conservatore con idee patriottiche e liberali, allineato agli esponenti della destra storica di Cavour, con il quale nasce un'importante collaborazione. Un esempio su tutti è rappresentato dalla commedia in cinque atti *N*, rappresentata al teatro Re di Milano nel 1860, nella quale l'autore introduce un personaggio francese positivo, sotto indicazione di Cavour, il quale sta consolidando un'alleanza con Napoleone III e spera in questo modo di diffondere tra il pubblico un atteggiamento favorevole nei confronti della Francia. Paolo Ferrari è convinto che, una volta raggiunta l'unità politica, sia necessario raggiungere l'unità culturale, anche attraverso l'uso del teatro, che mette a servizio di un'opera di miglioramento della società. Partendo da queste considerazioni, è importante tenere presente che

L'idea d'Italia non è solo frutto di un concreto processo storico, è anche strettamente correlata alla narrazione e alla rappresentazione che di essa ne viene fatta (...). È un'opera di ricostruzione oltre che di azione, un fatto non solo politico ma anche culturale.¹⁸

In questo processo di unificazione nazionale un ruolo molto importante viene rivestito proprio dal teatro, in tutte le sue forme, dal melodramma al teatro di prosa, senza dimenticare il teatro itinerante, il quale ha assunto una posizione privilegiata, soprattutto tenendo conto dell'elevato tasso di analfabetismo presente nella penisola. Le compagnie itineranti affiancano quelle "primarie", le quali vengono ospitate dai teatri più importanti delle maggiori città italiane e

¹⁵ M.T.A Morelli *G* cit. cap. 3.

¹⁶ *G* V, *M* a cura di S. Ferrone, Einaudi, Torino, 1979, t. II, p. 4 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 133.

¹⁷ S. Monti *G* *G* /64/ /654 Bulzoni, Roma, 1978 p. 97, .

¹⁸ M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 72.

raggiungono anche le persone più svantaggiate, essendo una forma di teatro molto diffusa nelle campagne. Queste compagnie, infatti, riescono a raggiungere anche i posti più sperduti della penisola, recitando nei teatri poveri, nelle sale, nelle piazze dei paesi o in baracche improvvisate e vengono spesso pagate in natura, dal momento che nelle campagne la circolazione del denaro è ancora estremamente limitata¹⁹. Questa forma di teatro rende più evidente la contrapposizione di un'identità locale (reale) e di un'identità nazionale (presunta), rendendo particolarmente complessa la diffusione di tematiche di libertà e indipendenza veicolate dalle classi più colte²⁰. Muovendo da queste considerazioni, risulta evidente che non si può ancora parlare di "teatro italiano" per diverse ragioni, sintetizzate così da Benedetto Croce:

- I. l'introduzione delle 'tesi' nelle opere drammatiche;
- II. la mancanza di una società italiana omogenea, della quale i drammaturgi possano rappresentare i costumi e il modo di sentire e pensare;
- III. la mancanza dell'unità linguistica;
- IV. le contraddizioni e il confusionismo nei giudizi del pubblico e della critica²¹.

Sono numerose le dispute sull'assenza di un teatro nazionale, dovuta anche a uno «sparpagliamento di forze intellettive, non riuscite mai a fondersi in un tutto armonico» che impedisce la «tante volte auspicata risurrezione del teatro italiano»²². Altrettanto numerose sono le iniziative volte alla nascita di un teatro nazionale, in particolare a Firenze, dove sorgono società, vengono banditi concorsi drammatici (già a partire dal 1852) per risollevarne le sorti del teatro, e dove viene istituita la prima cattedra di Letteratura Drammatica, affidata a Francesco dall'Ongaro, poi chiamato all'università di Napoli come docente di Critica e Letteratura Drammatica.

Il teatro degli anni Sessanta e Settanta, tuttavia, appare sempre più come l'espressione della classe media che, proprio per la sua posizione tra aristocrazia e popolo, si pone come obiettivo la ricerca del bene comune.²³ Con gli anni Settanta si avverte sempre di più il passaggio da un teatro che mette in scena una realtà idealizzata a una rappresentazione della vita dal 'vero' che risente delle teorie positivistiche e veriste. Con gli anni Ottanta, anni della cosiddetta scapigliatura politica, invece, il teatro nazionale viene fortemente influenzato dal realismo cavouriano e porta avanti l'obiettivo di «comprendere ruolo storico e funzione sociale della classe media»²⁴.

¹⁹ C. Molinari, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 216, p. 71.

²⁰ Cfr. M.T.A. Morelli, *G* cit.

²¹ B. Croce, *N* Gius. Laterza&Figli, Bari, 1940, p. 112 p. 75.

²² E. Checchi, *G* in «Nuova Antologia», luglio 1901, ,

²³ M.T.A. Morelli, *G* cit. cap. 3.

²⁴ L. Russi, *G* cit. p. 141, p. 79.

0,

La mancata unità politica all'indomani del processo di unificazione nazionale ha importanti conseguenze anche in materia di censura teatrale, che viene applicata in maniera diversa da provincia a provincia, generando non poche difficoltà nell'organizzazione delle e nei rapporti tra attori e impresari. Nel periodo preunitario, la censura era monopolio della Chiesa, contrastata unicamente dal granducato di Toscana, fino a quando non si sono radicate anche in Italia le istanze della rivoluzione francese. In Francia, infatti, lo scoppio della rivoluzione aveva portato a un inasprimento delle norme riguardanti la censura, reintrodotta a partire dal 18 ottobre del 1794. Sensibili agli avvenimenti in Francia, gli stati della penisola iniziano a introdurre una legislazione in materia teatrale che si avvale di istituzioni pubbliche apposite e di norme specifiche diverse da quelle riguardanti giornali e periodici²⁵.

Tutto il secolo viene percorso dal vivace dibattito tra chi sostiene l'importanza di un sistema decentrato e chi è invece favorevole a un Ufficio di censura centralizzato: nel periodo appena precedente all'unità, infatti, tra gli stati della penisola si registra una differenza sostanziale, in quanto il sistema di censura dello stato pontificio e del Regno di Napoli è centralizzato, mentre quello dello Stato sabaudo e del granducato di Toscana è decentrato. In questi anni il legislatore vede il teatro come «“spazio” comunicativo d'interesse pubblico proprio in virtù della sua potenza a dare forma al “pubblico”»²⁶. Negli anni successivi all'unità, l'obiettivo generale del Governo è quello di limitare gli eccessi del teatro, correggendone gli abusi e regolamentandolo, cercando di mettere ordine in una materia vasta e non omogenea, che generalmente rientra nell'ambito del Codice commerciale: la compagnia teatrale viene infatti considerata come un'impresa produttiva che ha come scopo principale il profitto economico. Le ragioni a favore di un sistema decentrato sono molteplici, tra queste: l'eterogeneità e la disuguaglianza dei vari contesti sociali e, di conseguenza, la difficoltà di una legislazione uniforme, oltre alla consapevolezza che un sistema centralizzato avrebbe portato a tempi di revisione più lunghi e a ulteriori complicazioni nel mondo dello spettacolo. È vero però che questa politica di decentramento è contraria alla linea politica generale, che punta a eliminare le disuguaglianze nelle varie aree del paese e ritiene necessaria una normativa quanto più omogenea. Successivamente i provvedimenti legislativi in materia di censura teatrale vengono inseriti nella legge sulla pubblica sicurezza (1865), interesse prioritario diventa, quindi, la risoluzione dei problemi di gestione dell'ordine pubblico.

²⁵ M.T.A Morelli, *G* cit. cap. 3.

²⁶ B. Sanguanini, *G*, *D* Milano, 1989 p. 151, p. 203.

In questo periodo la censura è particolarmente attenta ai temi politici, ancor più che alle tematiche religiose o di costume; come afferma uno scrittore dell'epoca, infatti, «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»²⁷. Si calcola che dal 1859 al 1863 siano state 315 le opere censurate, per la maggior parte a soggetto politico²⁸ e altrettante opere permesse ma a condizione di essere modificate.

I, N

Un primo indirizzo liberale si può ravvisare nella circolare Galvagno del 1852, riconosciuta come «il primo passo sicuro verso la libertà»²⁹. Qui il ministro lancia un messaggio molto forte alle autorità competenti in materia di censura teatrale sostenendo che

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 dramma³⁰.

Nella stessa circolare emerge, inoltre, come una grande attenzione sia riservata ai temi religiosi: «perché più dannose sono le conseguenze sociali delle offese al principio religioso di un popolo»³¹. Nonostante le parole di Galvagno, tuttavia, il principale motivo di divieto di rappresentazione di un'opera rimane quello politico: tra le opere proibite possiamo ricordare di Vittorio Alfieri, *E N* di Giovan Battista Niccolini, *A E* di Vincenzo Monti³²...

Vengono vietati anche i nomi e i titoli di re, principi, imperatori, governanti, duchi, oltre alle parole 'libertà' e 'tiranno'³³. Per facilitare l'operazione di censura, nel 1857 viene pubblicato un elenco delle opere vietate, una sorta di «indice» in cui si contano più di 250 produzioni³⁴.

Nel 1860 anche il sistema censorio dell'ex Stato sabauda viene centralizzato³⁵ e viene istituito l'Ufficio centrale di revisione teatrale, stabilendo che senza l'approvazione di quest'organo

²⁷ C. Di Stefano, *G /4. /740* cit,

²⁸ N. Gabriele *R*, *A*, in «Memoria e Ricerca» n. 44, settembre-dicembre 2013, p. 39,

²⁹ U. E. Imperatori, *R* in «Nuova Antologia», 16 marzo 1912, p. 151 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 208.

³⁰ Circolare del 1° gennaio 1852 n. 25 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 208 cfr. C. Di Stefano, *G /4. /740* cit. p. 98.

³¹ *G*,

³² *C* / /630 // /637 *R R* in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 208.

³³ *G*,

³⁴ C. Di Stefano, *G /4. /740* cit. p. 94.

³⁵ R.d. 8 gennaio 1860, n. 3957 in M.T.A. Morelli, *G*, *G* cit. p. 209.

nessun'opera può essere messa in scena³⁶: in questo modo si rafforza il controllo in tutto il nord e il centro Italia. Per cercare di orientare in qualche modo la produzione teatrale, sempre nel 1860, il Governo della Toscana introduce la tradizione dei concorsi a premi³⁷, già presente nello Stato sabauda dal 1852³⁸. Questa tradizione, la quale, tuttavia, non porta alcun vantaggio al teatro nazionale, continuerà per circa un ventennio; dal 1878 in poi il premio rimane iscritto nel bilancio di Stato ma non viene più conferito.³⁹ In questo periodo, nel granducato di Toscana e negli stati del sud Italia retti dai governi provvisori, continuano a rimanere in funzione gli uffici degli stati preunitari con sede a Firenze, Napoli e Roma, seppur controllati strettamente da Torino e con giurisdizione limitata alla sola estensione provinciale in cui i rispettivi uffici hanno sede; in tutte le altre zone, invece, viene estesa la censura centralizzata. La natura provvisoria di questi uffici emerge chiaramente dall'intenzione di Ricasoli di istituire la «Commissione per la legge di Censura teatrale»⁴⁰, una commissione di studio⁴¹ «per l'incremento dell'arte drammatica», con l'obiettivo di riorganizzare la censura, ben consapevole che «non basta che una legge impedisca e punisca il male; ma ne abbisogna pur una che agevoli e favorisca il bene»⁴². L'importanza attribuita al teatro emerge in maniera molto chiara dalle parole di Ricasoli stesso, il quale dichiara:

Gli spettacoli possono esercitare una esiziale e corruttrice influenza sopra lo spirito delle moltitudini, o possono invece essere il più efficace tra i mezzi d'ingentilire i costumi e di rendere familiari e cari i sentimenti generosi e i fatti magnanimi. Ciò dipende dalla saviezza delle leggi che governano gli spettacoli⁴³.

Queste parole rispecchiano bene l'opinione di una parte di moderati, consapevole delle finalità educative del teatro e che ritiene indispensabile la presenza di disposizioni legislative adeguate.

2,

P

All'indomani dell'unità diventa ancora più importante mantenere buoni rapporti con la Santa Sede, per questo motivo, diventa fondamentale controllare i drammi che trattano temi religiosi o questioni che possono risultare sconvenienti: per esempio, viene negato il visto all'opera

³⁶ Odg. 23 gennaio 1860, cfr. N. Gabriele *R*, cit. p. 39.

³⁷ Decreto del 15 marzo 1860, art. 1 del *D* /651

³⁸ R.D. 12 settembre 1852 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 219.

³⁹ Yorick figlio di Yorick, *R* Tipografia di Mariano Ricci, Firenze, 1888, p. 32 p. 220.

⁴⁰ Dal discorso di Ricasoli ai componenti della Commissione, *D* in «La Nazione» 14 gennaio 1862, <https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.

⁴¹ Dicembre 1861. La commissione è presieduta da Celestino Bianchi e composta da Biagio Miraglia, Filippo Berti, Felice Romani, Paolo Ferrari, Luigi Domeniconi e Giovanni Sabbatini.

⁴² *D* in «La Nazione» 14 gennaio 1862, <https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.

⁴³ *G*,

P ²² di Pindemonte, che tratta il tema dell'Inquisizione nel XVII secolo, concentrandosi in particolare sugli orrori di questo periodo. Viene anche mantenuta l'attenzione su questioni politiche e sociali complesse, cercando di vietare le opere su Garibaldi e quelle che portano in scena personaggi femminili che possono risultare controversi, come, per esempio, Cristina di Belgiojoso, dichiarando esclusi «tutti i componimenti nei quali hanno parte personaggi viventi dell'uno e dell'altro sesso»⁴⁵.

Una grande attenzione, naturalmente, viene posta anche alle questioni morali: nel novembre del 1862 viene emanata una Circolare ai prefetti, firmata da Urbano Rattazzi⁴⁶, che ha per oggetto proprio la difesa della morale e dell'ordine pubblico. Per facilitare il lavoro dei revisori viene stilato un altro indice in cui vengono riportate le opere da vietare: il tema su cui la censura si concentra di più rimane sempre quello politico, infatti, delle opere contenute in questo elenco, molte hanno per oggetto Garibaldi e le sue imprese⁴⁷. Nello stesso anno viene emanata una Circolare del ministro dell'Interno ai prefetti di Firenze e di Napoli in cui si dichiara che i lavori drammatici sono pericolosi, in quanto rischiano di «traviare il giudizio delle masse poco istruite», quindi, «ora più che mai sono da evitarsi»⁴⁸. Con questa Circolare si assiste a un maggior accentramento della censura: l'ufficio di Torino diventa l'unico punto di riferimento per la revisione dei testi teatrali di argomento politico, escludendo così gli uffici di Firenze e Napoli da ogni intervento.

L'anno successivo vengono emanate due relazioni del Ministero dell'interno: la prima, del 16 febbraio, favorevole a un accentramento del sistema di censura teatrale, la seconda, del 17 marzo, più orientata verso un sistema decentrato⁴⁹. Il 10 aprile la questione viene affrontata in Parlamento, nell'ambito della discussione sul bilancio del Ministero dell'interno⁵⁰. Sulla stessa linea della Circolare del 1862, si decide di mantenere la revisione teatrale all'interno dell'ufficio alle dipendenze del Ministero dell'interno, sopprimendo definitivamente gli uffici di Firenze e di Napoli. Il relatore Girolamo Cantelli ritiene questa decisione vantaggiosa per attori e autori drammatici, «i quali, una volta approvate le loro produzioni dalla revisione unica addetta al Ministero, sarebbero certi che le loro opere venissero accettate in tutti i teatri del regno», un

⁴⁴ Revisione del 25 gennaio 1861, p. 206.

⁴⁵ N. Gabriele *R* cit. p. 31.

⁴⁶ Circolare del ministero dell'Interno n. 37, 11 novembre 1862 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 207.

⁴⁷ *C* in N. Gabriele *R*

cit. p. 40.

⁴⁸ Ministro dell'interno ai prefetti di Firenze e di Napoli, 23 agosto 1862 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 214.

⁴⁹ M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 210.

⁵⁰ Resoconto stenografico della tornata di venerdì 10 aprile 1863, Atti del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati, VIII Legislatura - Sessione 1861 - 1862 (09/04/1863 - 21/05/1863), Volume (X) XVI della Sessione 6° periodo dal 09/04/1863 al 21/05/1863 Roma, Tipografia Eredi Botta 1883, pp. 6172-6196 <<https://storia.camera.it/>>.

vantaggio non indifferente per autori, attori e impresari. Di contro, lo stesso Girolamo Cantelli mette in luce come, centralizzando questo servizio, si lasci «al giudizio d'un ufficio distante dal luogo in cui l'opera si vuole rappresentare, il decidere se essa possa o non venire esposta al pubblico»⁵¹. Sostiene, quindi, che la soluzione migliore sia affidare il compito di revisionare i testi teatrali ai prefetti, «in questo caso accadrebbe probabilmente che gl'impiegati i quali sono incaricati di questa revisione continuerebbero a rimanere addetti al Ministero dell'interno», soluzione condivisa anche dal ministro dell'interno Ubaldino Peruzzi, che ritiene sia opportuno «affidare un tale ufficio alle prefetture [e] tenere unicamente presso il Ministero dell'interno un ufficio aggregato ad una divisione o ad una sezione, pel quale basterebbe un solo impiegato» con il compito di mantenere informato il Governo sulle decisioni delle singole prefetture così che non vi siano «differenze di criterio nelle diverse parti del regno». Un'opinione contrastante è invece quella del ministro Francesco Raffaele Curzio, il quale non crede «né utile, né necessaria cotesta revisione» e ritiene più utile promulgare una legge, ottenendo il duplice vantaggio di risparmiare «il danaro dello Stato» e di liberare «le scene italiane dalla [vostra] revisione, la quale, sia per zelo, sia per crassa ignoranza, taglieggia, castra, respinge sovente le più belle produzioni e si appiglia alle peggiori»⁵². Un mese dopo viene formata un'altra commissione di studio⁵³, incaricata di trovare un modo per conciliare una censura decentrata e la volontà di uniformità dei criteri nelle varie province⁵⁴. Nel dicembre dello stesso anno il dibattito sembra volgere a favore di un sistema decentrato: con il regio decreto del 14 gennaio 1864, infatti, vengono soppressi gli uffici speciali di censura teatrale nelle città di Firenze, Napoli e Palermo, delegando ai prefetti la facoltà di autorizzare o rifiutare la rappresentazione delle opere teatrali nelle rispettive province. Si stabilisce, inoltre, l'obbligo per i prefetti di trasmettere al Ministero dell'interno, a cadenza trimestrale, due elenchi: uno con le opere approvate, con e senza modifiche, l'altro con quelle vietate e viene riconosciuta la possibilità del ricorso al Ministero dell'interno contro le decisioni dei prefetti, i quali sono obbligati a trasmettere al Ministero i ricorsi e il testo vietato, accompagnato da una relazione⁵⁵. Il mese successivo, ispirandosi alla Circolare del ministro Galvagno del 1852, il segretario generale del Ministero dell'interno, Silvio Spaventa emana una Circolare in cui vengono esplicitati i motivi e i requisiti per cui un'opera può venire censurata. Vengono fissati dei criteri, ma senza un vero e proprio Regolamento, perché si ritiene che «non si può a priori determinare una regola la

⁵¹ *G* ,

⁵² *G* ,

⁵³ Istituita nel maggio 1863, presieduta da Gustavo Ponza di San Martino e composta da Pietro Torrigiani, Giuseppe Torelli, Mauro Macchi, Celestino Bianchi, Giovanni Barracco, Biagio Miraglia e Carlo Taverna.

⁵⁴ Decreto Ministeriale del 14 maggio 1863, in M.T.A. Morelli, *G* , cit. p. 210.

⁵⁵ R.d. del 14 gennaio 1864, n. 1630, artt. 3, 4, 5.

quale si adatti ad ogni caso», dal momento che i criteri di approvazione o divieto di un'opera nascono da «contingenze variabili e temporanee»⁵⁶, in questo modo si riconoscono ampi margini discrezionali alle singole prefetture. Vengono vietate le opere che si ritiene inducano «al disprezzo e alla violazione delle leggi dello Stato» o quelle che si ritiene offendano il Re, il Parlamento, gli altri poteri dello Stato, i rappresentanti e i re delle potenze considerate amiche, oltre alle rappresentazioni che offendono «i principi eterni della morale e del pudore», la religione cattolica e i culti tollerati, i principi della famiglia e la vita privata delle persone oppure quelle che diffondono «teorie sovversive» dell'ordine costituito⁵⁷.

Nel 1865 le maglie della censura si stringono, con l'emanazione della Legge di Pubblica Sicurezza in cui si dichiara che «per le rappresentazioni teatrali sono stabilite norme speciali nell'interesse della moralità e dell'ordine pubblico»⁵⁸.

Con il regolamento esecutivo, emanato nello stesso anno, viene stabilito che

Nessuna produzione teatrale può essere rappresentata o declamata senza il permesso in iscritto dell'Autorità di sicurezza pubblica provinciale. L'Autorità di sicurezza pubblica locale può però sempre nonostante tale permesso, vietare la rappresentazione o declamazione, se per qualche circostanza locale la crederà inopportuna, o tale da poter dar luogo a commozioni o disordini⁵⁹.

L'Autorità di sicurezza pubblica interviene nei teatri e nei luoghi di pubblico spettacolo e in caso di gravi disordini, o di tumulto, può sospendere e interrompere le rappresentazioni, inoltre, gli Ufficiali hanno libero ingresso nei teatri e nei luoghi di spettacolo pubblico e in alcuni casi possono anche provvedere per la restituzione del prezzo del biglietto.⁶⁰ La produzione teatrale viene quindi sottoposta a una doppia censura: preventiva da parte dei prefetti e repressiva da parte delle autorità locali. Da queste disposizioni sembra che sia in atto un tentativo di «mettere in gabbia il teatro», infatti, «da un lato lo si sottopone a criteri sempre più severi e rigidi, impedendogli così di 'crescere', dall'altro gli si vieta qualsiasi contributo finanziario da parte dello Stato, condannandolo a morire per asfissia soffocato dai debiti»⁶¹.

Allo stesso anno risale la legge sul diritto d'autore⁶², il primo intervento legislativo volto a disciplinare questa materia in Italia, con la quale il Governo cerca di controllare maggiormente

⁵⁶ Circolare del 14 febbraio 1864, n. 15 del Ministero dell'interno ai Prefetti in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 211.

⁵⁷ *G* cfr. P. Ferrara, *G* /64/ 0. 0/ in "Le Carte e la Storia" (ISSN 1123-5624), fasc. 2, dicembre 2022 p. 92.

⁵⁸ Legge di pubblica sicurezza del 20 marzo 1865, n. 2248, art. 32 sez. III, Allegato B.

⁵⁹ R.d. 18 maggio 1865, n. 2336, col quale è approvato il Regolamento per l'esecuzione della Legge sulla Pubblica Sicurezza, Capo I del Titolo II, art. 35.

⁶⁰ *G* artt. 36 e 38.

⁶¹ L. Trezzini, *G* in *G* vol. II pp. 1034-035 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 212.

⁶² L. 25 giugno 1865, n. 2337.

il teatro, andando a sovvertire il rapporto tra autore e attore: fino a questo momento, infatti, l'autore è in qualche modo dipendente dall'attore, il quale commissiona testi e soggetti o stravolge il testo di partenza, aggirando in questo modo la censura. Con questi provvedimenti si stabilisce la superiorità dell'autore sull'attore, riconoscendo agli autori delle opere «il diritto esclusivo di pubblicarle, e quello di riprodurle e di spacciarne le riproduzioni»⁶³. I risultati, tuttavia, non sono quelli sperati: la legge, proprio per la sua complessità, non viene fatta rispettare ovunque in maniera uniforme e, talvolta, non viene applicata nemmeno dai prefetti stessi. Invece di raggiungere una situazione di maggior legalità, si finisce, dunque, per ottenere il risultato opposto, dal momento che non sono poche le opere che vengono rappresentate in maniera illecita e sono diversi i casi di trasgressori che rimangono impuniti, proprio a causa delle procedure molto lunghe⁶⁴.

Nel 1870, si assiste a un ulteriore tentativo di tutelare i diritti degli autori di opere drammatiche, musicali e coreografiche, prevedendo l'obbligo per l'autorità municipale di pagare loro i diritti e trasmettere al Ministero dell'agricoltura, industria e commercio le dichiarazioni rilasciate da autori e editori oltre a un elenco completo di tutte le rappresentazioni e informazioni relative al diritto d'autore, così da tutelare gli autori da eventuali rappresentazioni illecite⁶⁵.

Nel 1867 Ricasoli torna sul tema della censura teatrale con le disposizioni ministeriali in cui elenca le motivazioni che portano a vietare la rappresentazione di un'opera, cercando di trovare una soluzione ai problemi sorti con la legge di pubblica sicurezza del 1865, che rimaneva molto vaga. In particolare, sostiene che la rappresentazione debba essere vietata:

quando attenti 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 allusioni⁶⁶.

Con queste disposizioni viene comunque data grande libertà ai censori, i quali sono particolarmente attenti alla «pubblica morale», respingendo come «immorali» le opere che trattano i temi di adulterio, nascite illegittime, seduzioni, suicidi e delitti,⁶⁷ ma viene quantomeno tracciato un confine. A questa circolare ne seguirà una seconda in cui viene vietato agli attori di indossare la divisa militare con distintivi che rendano riconoscibile il grado,

⁶³ *G* Art. 1.

⁶⁴ La legge verrà poi modificata col progetto di legge di Castagnola approvato in Senato nel 1871-72, che diventerà legge solo nel 1875 (l. 10 agosto 1875, n. 2652).

⁶⁵ Circolare ministeriale del 9 gennaio 1870 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 216.

⁶⁶ Disposizioni ministeriali del 4 aprile 1867 cfr. C. Di Stefano, *G* /4. /740 cit. p. 99.

⁶⁷ N. Gabriele *R* cit. p. 40.

l'attività e il servizio⁶⁸ e viene proposto alle autorità di proibire spettacoli che «per la loro nefandezza, commovessero l'opinione pubblica e per i quali già si occupava l'autorità giudiziaria»⁶⁹.

3,

Le disposizioni degli anni Sessanta rimangono valide anche negli anni a seguire e vengono riprese da Francesco Crispi, il quale porta in parlamento la proposta di un disegno di legge sulla pubblica sicurezza, dichiarandosi favorevole alla censura preventiva e al rafforzamento del ruolo dei prefetti. Durante il dibattito del 10 novembre 1888 si discute sulla necessità o meno di modificare alcuni articoli della legge sulla pubblica sicurezza del 1865. All'interno di questo dibattito emergono opinioni piuttosto diverse sul sistema di censura teatrale adottato finora, in particolare, i temi più discussi sono quelli che riguardano la morale e il ruolo che dovrebbe avere il Governo nella salvaguardia di questa morale, oltre all'azione svolta dai prefetti e dall'autorità di pubblica sicurezza.⁷⁰

Per quanto riguarda il primo tema, Attilio Brunialti, ritiene che «la morale non è poi la stessa per tutti» e che il «buon senso del pubblico, sovrano oggi in arte come è sovrano in politica [...], ci darà anche l'arte sana, l'arte morale, l'arte vera di cui l'Italia ha bisogno» poiché il pubblico è in grado di tutelare la moralità più di quanto possa fare l'autorità di pubblica sicurezza. Di opinione diversa è, invece, Ettore Pais, il quale sostiene che l'azione del Governo non è quella di tutelare la moralità quanto quella di «impedire le immoralità che possono esercitare perniciose conseguenze nel popolo, nelle masse», Francesco Crispi, dal canto suo, sostiene l'importanza di uno «Stato educatore» e ricorda che, così come sono puniti diversi reati a mezzo stampa contro la morale, la religione, la proprietà e le istituzioni, debba essere punito chi commette i medesimi reati per mezzo di una rappresentazione, anche perché «un articolo di giornale non fa l'impressione che può fare un'azione figurata in teatro, dove gli attori possono rappresentare concetti i quali offendano la morale pubblica e le pubbliche istituzioni»⁷¹.

Per quanto riguarda la revisione dei testi teatrali, Attilio Brunialti è convinto che «questa censura teatrale che ci si propone ora di tradurre in precise disposizioni di legge, non solo non ha salvato alcun autocrate, ma non ha servito a tutelare né la moralità, né l'ordine pubblico»,

⁶⁸ Circolare del 9 febbraio 1874 cfr. C. Di Stefano, *G* /4. /740 cit., p. 99.

⁶⁹ C. Di Stefano, *G* /4. /740 cit., p. 99.

⁷⁰ Resoconto stenografico della tornata di sabato 10 novembre 1888, Atti Del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati, XVI Legislatura - Sessione 1887 - 1888 (08/11/1888 - 23/12/1888), Volume (V) II Sessione dal 08/11/1888 al 23/12/1888 Roma, Tipografia Camera dei deputati 1888, pp. 5101-5132 <<https://storia.camera.it/>>.

⁷¹ *G* ,

mette, inoltre, in luce come questa censura non sia “politica” nel vero senso del termine, ma sia piuttosto una difesa della morale della classe borghese:

In un altro caso il Governo trovò di dover proibire la rappresentazione di una commedia, che molti avranno sentita, *I mal nutriti*, perché si disse che questa commedia poteva considerarsi come un eccitamento a commettere reati, a disordini sociali. Ma io credo che quei prefetti non abbiano fatto altro che difendere gli interessi delle classi ricche; dirò meglio di quei pochi ‘ben nutriti’ che potevano aver paura della rappresentazione di quella innocente commedia, anziché tutelare l'ordine pubblico. Quei tali ‘mal nutriti’ che sono dipinti nella commedia, [...] non potevano assistere alla rappresentazione della commedia, applaudirla e trarne da essa argomento di agitazioni sociali. In questi casi dunque il Governo, sotto pretesto di pubblica moralità, non faceva che tutelare una classe contro un'altra, non faceva altro che impedire ai ricchi di assistere essi a quella commedia e di vedere i danni sociali ai quali l'egoismo di alcuni tra loro potrebbe certamente esporre la società⁷².

Ettore Pais, al contrario, riconosce l'importanza della censura, in quanto pone «un freno a rappresentazioni, le quali possono produrre danni, che si ripercuotono nelle famiglie e nella società». Dello stesso avviso è Francesco De Renzis, il quale non ritiene che «l'autorità politica possa disinteressarsi completamente di ciò che si fa in pubblico nei teatri», ma sostiene anche l'importanza di una censura che sia repressiva, e non preventiva, in questo modo «l'autorità politica permetterebbe a chi vuole di fare a suo modo e quando vedesse le cose uscir dai confini dell'ordine e della morale allora interverrebbe e proibirebbe quella rappresentazione dannosa alla pubblica moralità». De Renzis sottolinea, infatti, che:

È dall'azione che potete giudicare se una cosa è morale o no. Quando l'avete veduta rappresentare la giudicate [...] quando la rappresentazione è avvenuta tutta o in parte, e si giudichi dall'autorità politica, tale da essere contraria alla pubblica moralità, l'autorità medesima possa impedirla.

Francesco Crispi, invece, definisce la censura «una necessità sociale e politica» e ritiene opportuno che «sia fatta dal potere responsabile, che è quello del Ministero; ma che questa censura ci sia»⁷³.

Sul ruolo dei prefetti, Francesco Rubichi mette in luce come «nessuna limitazione si dà né al prefetto né al delegato di pubblica sicurezza, né a qualunque altro agente della pubblica sicurezza». Ai prefetti, inoltre, non viene riconosciuta la competenza e il buon senso necessari per approvare o impedire le rappresentazioni. Francesco De Renzis si dichiara a favore di

un temperamento che permettesse almeno la possibilità di una revisione di questo giudizio, dappoiché non è sempre il prefetto che si prende la briga di leggere le produzioni che si vogliono rappresentare nei pubblici teatri di provincia. La domanda si fa mandando un

⁷² G ,
⁷³ G ,

copione alla segreteria della prefettura; il prefetto dà l'ordine al consigliere delegato, questi al segretario, il segretario al copista e forse molte volte, per il criterio poco sicuro di un infimo impiegato, un autore di grido può esser messo nella condizione di non poter far rappresentare il suo lavoro⁷⁴.

Sulla necessità della censura preventiva per opera dei prefetti, si esprime Francesco Raffaele Curzio nel dibattito parlamentare avvenuto due giorni dopo, mettendo in luce che la legge del 19 settembre del 1882 dichiara che per rappresentare un'opera è necessario ottenere «la prova scritta del consenso, comunque legalizzata, [...] presentata e rilasciata al prefetto della provincia⁷⁵. Da queste disposizioni risulta quindi che «il diritto, anzi il dovere di presentare l'opera al prefetto c'è, e c'è in forza della legge»⁷⁶. Si decide però di fare un passo avanti, dichiarando che il prefetto non deve più rilasciare l'autorizzazione per la rappresentazione di un'opera ma se «trova qualche cosa che urta il senso morale, qualche cosa che offende le nostre fondamentali istituzioni, qualche cosa che urti precisamente il Codice penale, che provochi ad insorgere, od a commettere reati di qualsiasi genere, allora egli può apporre il suo veto alla rappresentazione», questo veto, naturalmente, dev'essere motivato e l'autore può sempre presentare ricorso al Ministero dell'interno⁷⁷. Il tentativo di rendere più oggettiva la censura prevedendo l'obbligo per l'autorità competente di motivare il divieto, tuttavia, risulta più formale che sostanziale, in quanto ai prefetti viene lasciata ancora un'ampissima libertà. Bisogna, inoltre, tenere presente che a volte l'interpretazione del censore va al di là delle reali intenzioni dell'autore, finendo per dare a certe espressioni un significato diverso rispetto a quello originario, come nel caso citato da Adelaide Ristori:

dovendosi dire da un dottore “Io l'ho curato da una malattia pericolosa” il censore cassava la parola “curato” perché riteneva essere una profanazione il pronunciare sulla scena un vocabolo che designava un capo d'una parrocchia!⁷⁸

Per quanto riguarda, invece, l'autorità di pubblica sicurezza, le si riconosce la possibilità di «sospendere la rappresentazione o declamazione già incominciata di qualunque produzione, che per circostanze locali dia luogo a disordini»⁷⁹. Si nota qui che, rispetto all'articolo originario viene meno la facoltà di sospendere una rappresentazione che «dia luogo a commozioni»⁸⁰. Questa modifica, che può sembrare di poco conto, segna invece come si stia cercando di dare

⁷⁴ G

⁷⁵ R.D. 19 Settembre 1882, n. 1012, art. 14.

⁷⁶ Resoconto stenografico della tornata di lunedì 12 novembre 1888. Atti Del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati, XVI Legislatura - Sessione 1887 - 1888 (08/11/1888 - 23/12/1888), Volume (V) II Sessione dal 08/11/1888 al 23/12/1888 Roma, Tipografia Camera dei deputati 1888, pp. 5133-5166 <<https://storia.camera.it/>>.

⁷⁷ G

⁷⁸ A. Ristori, *P* p. 20 in M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 207.

⁷⁹ L. 23 dicembre 1888, n. 5888 decies (5888), Titolo II, Capo I, art. 41.

⁸⁰ R.d. 18 maggio 1865, n. 2336, col quale è approvato il Regolamento per l'esecuzione della Legge sulla Pubblica Sicurezza, Capo I del Titolo II, art. 35.

indicazioni sempre più oggettive e sempre meno legate alla soggettività dell'autorità competente: la commozione è soggettiva, i disordini no e in caso se ne verificano

il funzionario di pubblica sicurezza il quale assiste alla rappresentazione, si commuova; o non si commuova, deve pur sospendere la rappresentazione stessa: perché il disordine è cosa così determinata di natura sua che non può dar luogo ad apprezzamenti diversi, o a discrepanza di opinioni e di giudizi⁸¹.

Con la legge di pubblica sicurezza entrata in vigore nel 1889⁸², quindi, si cerca di eliminare la sovrapposizione di competenze, mentre non si risolve ancora il problema della difformità di giudizio delle prefetture: la censura di Napoli viene vista come la più rigida in assoluto, seguita dalla censura di Roma, entrambe più rigide rispetto alle censure di Milano e Torino⁸³.

Queste disposizioni rimarranno valide fino alla fine degli anni Venti, quando l'incarico di revisionare i testi teatrali verrà affidato all'amministrazione centrale.

4, G

Negli anni a venire non si registrano novità degne di nota per quanto riguarda il sistema di censura teatrale, che non sempre ottiene i risultati sperati, come sottolinea ironicamente l'attore Ettore Petrolini nella rivista *Il teatro* del 1915, mettendo in luce una sorta di effetto collaterale che può avere l'operazione di censura: vengono sì soppresse certe espressioni ma viene comunque rivelato ciò che l'autore intende esprimere⁸⁴:

Se c'è una cosa un po' compromettente / la censura sopprime le parole / mette i puntini e mette quelle sole / dove il lettore non capisce niente. / Ma basta un po' di pratica per dire / Come le frasi debbono finire. / Jersera ho letto - Sulla cresta del... / Sopra la punta di... verso la valle / I bersaglieri sono scesi dalle... / E i bavaresi l'hanno preso nel...⁸⁵

Dal 1896, inoltre, in Italia inizia a diffondersi l'arte cinematografica: da questo momento in poi le disposizioni, le norme e i divieti relativi al teatro vengono estesi anche alla nascente cinematografia, demandando ai prefetti il compito di visionare le pellicole, così da vietare anticipatamente quelle non opportune. Inizialmente queste norme si applicano bene a questo nuovo strumento di comunicazione, dal momento che la maggior parte dei prodotti cinematografici è di natura documentaristica; con l'affermarsi del cinema di finzione, però,

⁸¹ Resoconto stenografico della tornata di lunedì 12 novembre 1888. Atti Del Parlamento Italiano - Discussioni della Camera dei Deputati, XVI Legislatura - Sessione 1887 - 1888 (08/11/1888 - 23/12/1888), Volume (V) II Sessione dal 08/11/1888 al 23/12/1888 Roma, Tipografia Camera dei deputati 1888, pp. 5133-5166 <<https://storia.camera.it/>>.

⁸¹ R.d. 19 settembre 1882, n. 1012, art. 14.

⁸² R.d. 30 giugno 1889, n. 6144 che approva il testo della legge di pubblica sicurezza, coordinato col Codice penale.

⁸³ V. Monaco, *in* *R* *G* p. 105 *in* M.T.A. Morelli, *G* cit. p. 213.

⁸⁴ Cfr. F. Angelini, *R* *L* Roma; Bari, Laterza, 1988, p 235.

⁸⁵ E. Petrolini, *M* a cura di A.M. Calò, 2 voll, Venezia, 1977, I, pp 57-58, .

questi provvedimenti si rivelano inadeguati e nasce l'esigenza di adottare delle norme specifiche. Dal 1907, quindi, il cinema inizia un percorso istituzionale autonomo rispetto al teatro, con le prime disposizioni riguardanti i contenuti delle pellicole cinematografiche⁸⁶. La separazione definitiva tra cinema e teatro, per quanto riguarda il sistema di censura, si ha nel 1913, quando la revisione delle pellicole cinematografiche viene centralizzata e viene «autorizzato il Governo del Re ad esercitare la vigilanza sulla produzione delle pellicole cinematografiche, siano esse prodotte all'interno, sia importate dall'estero e a stabilire una tassa di centesimi dieci per ogni metro di pellicola»⁸⁷.

Con lo scoppio della Prima guerra mondiale, gli ambienti teatrali si trovano a dover affrontare parecchie difficoltà, ma non cessano le loro attività. Nel 1915 nascono le prime Case del soldato al fronte, su iniziativa di padre Giovanni Minozzi e vengono allestiti circa trecento spettacoli teatrali durante tutta la durata del conflitto. Anche in trincea vengono allestiti piccoli spettacoli in cui vengono cantate canzoni, recitate poesie o piccole commedie e costruite marionette. La rete delle Case del soldato s'infittisce sempre di più, grazie anche ai finanziamenti di privati e di industrie come l'Ansaldo e la Fiat ma la mancanza di finanziamenti rimarrà un problema comune a tutte le sedi⁸⁸.

5, E 8

Discorso a parte merita il tema delle sovvenzioni statali al teatro. Durante la discussione del bilancio di Stato nel 1863 viene aumentata la somma stanziata per il personale per la revisione teatrale, mentre la somma per i teatri stabili viene tolta dal bilancio ordinario per essere inserita nel bilancio straordinario⁸⁹. La questione è molto delicata e il dibattito è particolarmente acceso. In molti, come Francesco Raffaele Curzio, sostengono che

I teatri debbono essere sovvenuti dai rispettivi municipii, devono essere alimentati dagli spettatori che vi affluiscono. Se un municipio per un'idea di lusso, per accrescere il lustro della sua città vuole conservato il teatro, ne assuma la spesa. [...] Non è giusto che lo Stato spenda ingenti somme per sovvenzioni teatrali, quando la infinitesima parte soltanto dei suoi componenti ne fruisce i vantaggi.

Le ragioni che porta Francesco Raffaele Curzio sono «di economia, di equità», il teatro viene visto come un passatempo per pochi, che grava sulle finanze dello Stato. A queste motivazioni si aggiungono quelle di chi, come Lorenzo Valerio, sostiene che «l'arte deve sostenersi da sé»

⁸⁶ F. Angelini, *R*

L cit.

⁸⁷ L. 25 giugno 1913, n. 785, art 1.

⁸⁸ <<https://salutidavicenza.it/teatro-del-soldato-grande-guerra/>>.

⁸⁹ Resoconto stenografico della tornata del 10 aprile 1863. Discussioni della Camera dei Deputati, VIII Legislatura - Sessione 1861 - 1862 (09/04/1863 - 21/05/1863), Volume (X) XVI della Sessione 6° periodo dal 09/04/1863 al 21/05/1863 Roma, Tipografia Eredi Botta 1883, pp. 6172-6196 10 aprile 1863 <<https://storia.camera.it/>>.

e che si debba evitare un'ingerenza del governo nell'arte⁹⁰. A questo proposito Filippo De Boni, pur sapendo «in quale basso stato siano i nostri teatri, a malgrado dei sussidi», sostiene che «l'arte per essi non se ne avvantaggia punto: essa decade continuamente. L'arte fu sempre vivificata (e tutta la nostra storia lo dimostra) dalla libertà. Però il privilegio non sorgerà mai, non si rinfrescherà mai di novella vita». Antonio Gallenga aggiunge che sovvenzionare i teatri «è anche un'ingiustizia verso i coltivatori stessi dell'arte», dal momento che, quando si offrono delle sovvenzioni a «un teatro a danno degli altri, tutti gli altri necessariamente ne debbono soffrire», impedendo così la libera concorrenza. Giovanni Battista Michelini, inoltre, sostiene che «sono protezionisti, forse senza accorgersene, coloro che vogliono sussidiati i teatri. [...] il Governo pretende sostituirsi ai privati, e sapere meglio di loro stessi che cosa loro convenga», bisogna rispettare «la libertà individuale, che è lesa coi sussidi»⁹¹.

D'altro canto, Chiavarina fa notare come, per quanto riguarda il teatro alla Scala di Milano e il Teatro Regio di Torino, le sovvenzioni siano in realtà degli accordi che il Governo ha stretto con i proprietari dei palchetti e a cui non dovrebbe venire meno «di punto in bianco, senza ponderare le cose e senza venire ad altri compromessi». A questo proposito, Giovanni Battista Michelini ritiene che la scelta migliore sia che «il Governo vendesse al miglior offerente i teatri di Torino, di Napoli e quanti altri egli possiede, e che non s'immischiasse mai più in cose teatrali». Anche Pasquale Mancini, pur ritenendo che «in regola generale i teatri abbiano a considerarsi come stabilimenti municipali, e che come tali in massima potranno essere dotati e sovvenuti dai municipi» si dichiara preoccupato per i teatri di Milano e Napoli, ritenendo che se queste sovvenzioni «scompariranno interamente dal bilancio dello Stato, esse irreparabilmente cesseranno, con la rovina di duemila famiglie e di un ramo d'industria importante per l'Italia, ed il nuovo Governo italiano avrà la gloria di chiudere la Scala e San Carlo!»⁹² Queste ultime parole si riveleranno profetiche: nel 1875-76 chiuderà il S. Carlo di Napoli, seguito nel 1898 dalla Scala di Milano.

Da questo dibattito si evince come sia venuta meno l'idea di mazziniana memoria di un teatro educativo, ritenuto ormai un semplice passatempo di élite. Diversi anni dopo, un ragionamento simile verrà fatto nei confronti di un'altra forma d'arte: il cinema.

Questo limite culturale, proprio di un'intera classe dirigente al potere, sarebbe stato un'eredità difficile da contrastare per entrambi i settori dello spettacolo, accomunati dal peccato originale di essere ritenuti luoghi superflui di svago e di divertimento, di cui fruire

⁹⁰ G ,

⁹¹ G ,

⁹² G ,

nel tempo libero. Un tempo che, ancora nei primi anni del secondo decennio del '900, allo Stato liberale sembrava al di fuori dei propri interessi diretti⁹³.

Durante la grande guerra si avverte un mutamento di prospettiva: sia il teatro che il cinema iniziano ad essere visti dalla classe dirigente come degli strumenti efficaci di propaganda, dopo la disfatta di Caporetto, infatti, per la prima volta vengono investite delle somme dal bilancio statale e si usano cinema e teatro per veicolare messaggi patriottici. Pochi anni dopo, Giolitti dà l'avvio a una politica governativa di sussidi statali a «teatri lirici e drammatici, a imprese artistiche, a compagnie drammatiche che svolgano con nobiltà di intenti e dignità di forma un programma precedentemente concordato con il Ministero»⁹⁴, assicurandosi in questo modo un ulteriore controllo sui testi e sulle attività teatrali.

6, R

Per quanto riguarda il rapporto tra Chiesa e Stato nei riguardi della censura, nel 1818, in base a un accordo tra Ferdinando I e Pio VII, si stabilisce che la censura preventiva sarebbe stata di competenza dello Stato, mentre la censura ecclesiastica sarebbe stata unicamente repressiva⁹⁵. All'indomani degli avvenimenti del 1848, però, la censura si inasprisce: papa Pio IX, nello Statuto fondamentale per il governo temporale degli stati di Santa Chiesa, dichiara che «i pubblici spettacoli saranno regolati con misure preventive stabilite da leggi. Le composizioni teatrali, prima di essere rappresentate, sono perciò soggette a censura»⁹⁶. La censura è quindi triplice: ecclesiastica, politica e municipale. Ogni produzione drammatica viene sottoposta prima all'autorità ecclesiastica (censura preventiva, in nome del rispetto della religione, della morale e del buon costume), quindi all'autorità governativa (che assicura il rispetto delle leggi e delle persone), infine all'autorità municipale (per quanto riguarda la parte filologica). Questi tre rappresentanti intervengono alle prove generali, insieme a Monsignor Direttore Generale della Polizia, presidente della deputazione dei pubblici spettacoli. Vengono controllati meticolosamente tutti i copioni, parola per parola: si arriva addirittura a censurare il vocabolo 'eziandio' poiché si ritiene che sia nominato il nome di Dio invano⁹⁷. Viene stabilito che tutti i copioni devono presentare il visto e un timbro su ogni pagina, così da evitare l'aggiunta di inserzioni dopo la revisione, inoltre, viene posta grande attenzione ai colori utilizzati nella messa in scena per evitare che ci siano combinazioni che creino i tre colori della bandiera italiana.

⁹³ P. Ferrara,

G /64/ 0. 0/ cit. p. 95.

⁹⁴ R.d. 26 giugno 1921 n. 1261, art 1.

⁹⁵ C. Di Stefano,

G /4. . /740 cit. p. 52.

⁹⁶ Art XIII dello Statuto, p. 53.

⁹⁷ C. Di Stefano,

G /4. . /740 cit. p. 51.

All'indomani del processo di unificazione nazionale, come già ricordato, è lo Stato stesso che, volendo mantenere intatti i rapporti con la Santa Sede, pone divieti e regole sul tema religioso. Verso la metà dell'800 negli ambienti cattolici inizia a farsi strada l'idea che non basti vietare un teatro considerato immorale, ma sia necessario anche fare un'opera di "moralizzazione" attraverso un teatro educativo. Il primo a sviluppare quest'idea è don Giovanni Bosco, con quello che viene definito da lui stesso il "teatrino". Lo scopo è quello di «rallegrare, istruire, educare i giovani più che si può moralmente»⁹⁸ senza alcuna pretesa artistica.

Nasce così una letteratura teatrale cattolica in cui il tema prevalente rimane quello legato alla cosiddetta "sociologia della rassegnazione"⁹⁹: il tema della carità contrapposto alla lotta di classe, l'immodificabilità della società, il rispetto nei confronti dell'autorità. È importante sottolineare, inoltre, come il teatro cattolico sia generalmente unisessuale: le opere vengono etichettate come «per soli uomini» o «per sole donne», con pochissime eccezioni di spettacoli dedicati a entrambi i sessi¹⁰⁰. Con l'inizio del nuovo secolo nascono riviste e, successivamente, associazioni per il teatro educativo: la più importante è Fate (*D*

) nata nel 1912¹⁰¹.

Con il diffondersi generale di un sentimento nazionalista anche all'interno degli ambienti cattolici, il teatro educativo inizia ad affrontare temi patriottici, in particolare all'indomani della guerra di Libia, anticipando in qualche modo le iniziative che lo Stato italiano metterà in atto durante la Prima guerra mondiale con le Case del soldato al fronte.

⁹⁸ P di Giovanni Bosco in S. Pivato, *G*, Roma, Tipolitografia 'Elengraf', 1979, p. 7.

⁹⁹ C. Falconi, Verona, Mondadori, 1965, pp. 155-156, p. 9.

¹⁰⁰ F. Tolli, «Il carro di Tespi», I, 1908, n. 1, pp. 3-4, p. 6.

¹⁰¹ S. Pivato, *G* cit.

Capitolo 2: La censura teatrale negli anni del fascismo: un sistema centralizzato

/, *R*

Lo spettacolo sorge da obiettive concezioni storiche, da circostanze concrete, ed appare come il luogo e il modo per cui una collettività prende le decisioni necessarie alla sua vita: naturalmente sul piano dell'inconscio collettivo, da cui successivamente, come conseguenza scaturiscono gli atti immediati, giornalieri e coscienti¹⁰².

Partendo da queste considerazioni, rileviamo come il teatro, da spettacolo popolare per eccellenza, già dalla fine dell'Ottocento viene prima affiancato, poi in un certo modo superato da altri mezzi di comunicazione, primo tra tutti il cinema. Continua, tuttavia, a rimanere il «linguaggio che, per eccellenza, sente il tempo della vita umana e lo porta in scena»¹⁰³ ma sempre, paradossalmente, fuori epoca, dal momento che il tempo di ricezione non coincide con il tempo di scrittura, coinvolgendo in questo modo lo spettatore in un gioco di avvicinamento e allontanamento dal suo quotidiano¹⁰⁴. Nel Novecento, l'affermarsi di una società industriale di massa mette in crisi il mondo del teatro sotto vari aspetti: prima di tutto esso si differenzia da altre forme d'arte perché vive nel momento stesso della rappresentazione e si basa sulla contraddizione tra un testo durevole e una messa in scena unica. Si è consapevoli che «qualche cosa di essenziale dello spettacolo teatrale è inconservabile»¹⁰⁵: un solo testo dà vita a rappresentazioni sempre diverse rendendo ogni messa in scena diversa dalle altre. Questa è una caratteristica che può apparire fuori luogo in quella che Walter Benjamin definisce come l'«epoca della riproducibilità tecnica», nella quale le opere d'arte risultano, per l'appunto, riproducibili, perdendo così la propria aura, ovvero l'autenticità di un'opera d'arte che deriva proprio dal suo vivere in un solo luogo e in un solo momento. Se inizialmente questa perdita dell'aura viene vista dal filosofo come un aspetto negativo della società che si sta evolvendo, successivamente egli si ricrede, riconoscendo questo processo come un passaggio da una concezione dell'arte aristocratica a una democratica¹⁰⁶. Emerge, ancora una volta, la visione del teatro come forma d'arte per pochi, almeno fino all'affermarsi del concetto di “società di massa”, che porta il teatro a modificarsi anche dal punto di vista strutturale. Proprio per la sua

¹⁰² V. Pandolfi, *G*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 18, in G. Pedullà, *G*
Il Mulino, Bologna, 1994, p. 21.

¹⁰³ G. Pedullà, *G* cit. p. 13.

¹⁰⁴ Cfr. G. Pedullà, *G* cit. p. 43.

¹⁰⁵ Cfr. Ruggero Jacobbi in *R* *G* a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 286 in G. Pedullà,
G cit. p. 42.

¹⁰⁶ Cfr. W. Benjamin, *G* Torino, Einaudi, 1966 in G. Pedullà, *G*
cit. p. 19.

peculiarità di vivere in un solo luogo e in un solo momento, il teatro sfugge, in un certo senso, alle logiche di produzione seriale, pur risentendo della «massificazione dei linguaggi e dei pubblici», la quale porta a una vera e propria “industrializzazione del teatro”. Con questo termine non si intende tanto la riorganizzazione del prodotto, quanto, piuttosto, quella del processo di produzione (che coincide col consumo) e di distribuzione¹⁰⁷: la struttura artigianale e familiare che caratterizzava il sistema teatrale lascia ora il posto a nuovi sistemi di relazione tra «l’impresario del teatro, divenuto industriale associato in un , il capocomico, divenuto mediatore»¹⁰⁸ e l’attore, trasformatosi in funzionario alle dipendenze del teatro, ormai diventato istituzione¹⁰⁹.

In questo processo, un forte cambiamento investe anche la categoria degli attori, sensibili alle spinte socialiste: già dall’inizio del ‘900 iniziano a prendere vita forme di associazionismo, senza mai arrivare, tuttavia, a un vero e proprio teatro popolare socialista. All’attore inizia a venir riconosciuto uno stato giuridico di tipo individuale e nel 1916 nasce il Consorzio per la gestione delle principali sale italiane, una sorta di monopolio delle maggiori sale teatrali della penisola. Diventa, quindi, necessario stabilire dei ruoli e dei diritti per ogni categoria¹¹⁰. Un altro elemento di grande novità è la figura del regista, che va a sostituirsi al capocomico, ancora legato al «grande attore». Il suo ruolo iniziale è quello di essere un «elemento unificante e critico», ma presto diventa il principio regolativo della scena, che ottimizza le risorse e i tempi della produzione, divenendo esso stesso un «modo di produzione»¹¹¹. La nascita di questa figura appare come un ulteriore adeguamento del sistema teatrale alle logiche dell’industrializzazione, con conseguente ridimensionamento del ruolo dell’attore, che non è più il protagonista, il «grande attore» del secolo precedente, ma ricopre un ruolo meramente esecutivo e interpretativo.

Il teatro come forma espressiva tradizionale risente, inoltre, della modernizzazione e dei rapporti sempre più stretti tra arte e progresso tecnologico: se l’utilizzo della moderna illuminotecnica, inizialmente, si rivela uno strumento per ottenere particolari giochi di luce e un’illuminazione al servizio della rappresentazione, con l’avanzare del progresso, si configura sempre di più come il tentativo disperato di rimanere al passo coi tempi¹¹². Si assiste, di

¹⁰⁷ G. Pedullà, *G* cit. p. 20 e pp. 50-51.

¹⁰⁸ A. Gramsci, *A* /7/4 /70.’ in G. Petronio, Roma, Editori Riuniti, 1975, p. 447, p. 49.

¹⁰⁹ T. Kantor, *G* materiali raccolti da D. Bablet, Milano, Ubulibri, p. 169, p. 20.

¹¹⁰ Cfr. P.D. Giovanelli, *G M L*, *R B* Roma, Bulzoni, 1984, voll. II, p. 879, p. 53.

¹¹¹ Cfr. L. Squarzina, *L* in *N* a cura di A. Caracciolo, Genova, 1974, p. 25.

¹¹² Cfr. C. Vicentini, Pirandello Venezia, Marsilio, 1993, p. 127, p. 20.

conseguenza, a un ribaltamento di prospettiva: non è più la tecnologia che viene usata a servizio dell'arte teatrale ma la produzione teatrale che si adegua al progresso tecnologico.

Un altro aspetto che non si può fare a meno di considerare è il rapporto con la cinematografia, che, soprattutto negli anni del cinema muto, ha il vantaggio indiscutibile di attraversare i confini nazionali in maniera molto più agevole delle produzioni teatrali, essendo capace di «creare una lingua universale e di sintonizzare gli spettatori di tutto il mondo sul tempo che passa per il meridiano di Hollywood»¹¹³.

Con lo scoppio della prima guerra mondiale, si avverte ancora di più la necessità di una ristrutturazione dei canoni artistici divenuti ormai inadeguati: in questo periodo c'è chi, come Gramsci, ritiene fondamentale una rottura radicale, ritenendo che, dal momento che il teatro è lo specchio della società, la quale sta attraversando un periodo di profonda trasformazione, esso sia chiamato ad affrontare lo stesso percorso di mutamento radicale, essendo messa in discussione proprio la sua funzione, il suo senso¹¹⁴. Da un punto di vista prettamente pratico, invece, il teatro entra in crisi a causa della mancanza di spazi adeguati in cui rappresentare le opere, essendo tanti i teatri che sono stati usati per fini bellici. Gli spostamenti nella penisola, inoltre, sono diventati più costosi e meno agevoli, soprattutto quelli ferroviari, e il numero degli attori risulta sempre più limitato, poiché in molti sono andati al fronte a combattere¹¹⁵. C'è poi chi, come Bontempelli, ritiene che sia solo il teatro di prosa ad essere entrato in crisi, essendo stato ormai superato da un'altra forma di spettacolo: lo sport, perché «una partita di calcio è più drammatica di tutti i nostri drammi»¹¹⁶.

All'inizio del secolo, dunque, il teatro italiano si trova in una fase di "crisi" nel vero senso della parola, ovvero di cambiamento. È una forma d'arte che si sta affermando sempre più come mezzo di comunicazione e di propaganda, ma si avverte anche la necessità di una ridefinizione dei propri spazi d'intervento, oltre a un ripensamento dell'intera organizzazione teatrale.

0,

In questi anni il teatro inizia ad occupare uno spazio prevalentemente urbano, diventando un potenziale strumento di identità per la piccola borghesia (il ceto medio). Il regime, che si pone come obiettivo la fascistizzazione completa di tutti gli italiani, vede il teatro come un mezzo di propaganda e come un sistema culturale che può avere una certa presa su parte della

¹¹³ G.P. Brunetta, *G* cura di G. Turi e S. Soldani, II, p. 397, p. 23.

¹¹⁴ Cfr. G. Pedullà, *G* cit. p. 49.

¹¹⁵ Cfr. M. Schino, p. 168, p. 45.

¹¹⁶ M. Bontempelli, *R*, Firenze, 1938, p. 368 in F. Angelini, *R*, *L* cit. p. 218.

popolazione. Provvede, dunque, a una sua istituzionalizzazione, trasformando il teatro drammatico, sia professionale che amatoriale, in uno strumento di consenso e affidando ai drammaturghi il compito di diffondere i nuovi valori dello stato fascista¹¹⁷.

La storiografia non è tuttora concorde sull'entità dell'opera fascista in campo teatrale. La portata degli interventi è stata sminuita da alcune testimonianze come, per esempio, quella di Silvio D'Amico, che già nel 1945 ritiene che il regime che «a ogni momento si vantava innovatore e rivoluzionario» non ha mai preso «un'iniziativa radicale» in ambito teatrale, anzi, secondo lui non c'è stato nulla di più «incerto, contraddittorio, e in definitiva inconcludente, come la condotta del fascismo verso il Teatro drammatico»¹¹⁸. Per quanto riguarda l'azione di censura, non è raro trovare esempi di contraddizioni, soprattutto con l'intensificarsi del secondo conflitto mondiale: temi concessi nel 1940, per esempio, vengono proibiti nel 1943. Ogni anno, infatti, il censore si trova a revisionare tutti i copioni che attendono di essere rappresentati, senza tenere conto dei provvedimenti presi in precedenza. Questa operazione coinvolge i testi sperimentali, come quelli classici, i testi scritti durante il periodo fascista, ma anche quelli precedenti, magari già portati in scena più volte; naturalmente non sono i contenuti di una singola opera a cambiare, ma il contesto e il clima generale. Queste apparenti contraddizioni possono essere interpretate come un tentativo di adattarsi a un contesto mutevole, in cui si cerca di prevenire eventuali disordini che una certa rappresentazione può creare. La censura, più che seguire regole rigide e precise, segue il corso degli eventi, adattandosi di volta in volta: non un processo incoerente, dunque, ma un processo studiato, una vera e propria «strategia censoria»¹¹⁹.

Uno studio di Paolo Grassi del 1962 rileva che solo dal 1935 il regime ha iniziato a occuparsi di teatro, prima di questa data si è limitato a realizzare «qualche spettacolo all'aperto, frutto di costi proibitivi... non una struttura, non una regia, non un documento veramente, culturalmente positivo»¹²⁰. Emanuela Scarpellini, invece, ritiene che la politica fascista in ambito teatrale sia la risultante di «un compromesso tra forze ed esigenze divergenti, tra interessi economici e progetti artistici, tra volontà di rinnovamento e inerzie burocratiche», che sia stato esercitato un controllo «diretto e indiretto di tutte le manifestazioni teatrali, dalla fase di produzione a quella finale della rappresentazione»¹²¹. Claudio Meldolesi, in maniera ancora più decisa, ritiene che

¹¹⁷ G. Pedullà, *G*

cit. p. 24.

¹¹⁸ S. D'Amico, *G*

, Roma, Edizione dell'era nuova, 1945, p. 33, p. 26.

¹¹⁹ Cfr. P. Iaccio,

G

/72. /72/ Roma, Bulzoni, 1994 pp. 20-

21.

¹²⁰ P. Grassi, *G*

in *D*

/7/6 /714 ,

I, Milano, Feltrinelli

p. 346 in G. Pedullà, *G*

G

cit. pp.29- 30.

¹²¹ E. Scarpellini, *M*

G

Milano, LED, 2004.

negli anni Trenta lo Stato è riuscito a «modificare strutturalmente il sistema delle cose sceniche italiane», facendo rientrare gli agenti, gli intermediari e gli impresari nel suo sistema economico e avviando «un suo processo a tappe di razionalizzazione e di “riqualificazione artistica”»¹²².

Studi più recenti parlano di «modernizzazione guidata dal fascismo», mettendo in luce la presenza di un processo di modernizzazione pressoché autonomo all'interno della “corporazione teatrale”, in una dinamica sociale dualistica che vede da un lato una società industrializzata, con una concentrazione delle industrie al nord, dall'altro una popolazione ancora arretrata, specialmente al sud e nelle campagne. In ogni caso, non si può negare un certo interesse da parte del duce per il mondo dello spettacolo: per quanto riguarda la censura teatrale, sono diversi i casi in cui se ne occupa personalmente, negando o concedendo il visto, tagliando parti ed esprimendo il suo personale parere¹²³.

Il rapporto tra intellettuali (ma anche artisti, registi, attori, autori e impresari) e Governo durante il fascismo non è di facile comprensione: tra gli studiosi c'è chi ritiene che sia più opportuno parlare di “matrimonio d'interesse”¹²⁴ piuttosto che di sincera adesione agli ideali fascisti. Per quanto riguarda la produzione teatrale, per esempio, non c'è dubbio che molte compagnie e molti teatri abbiano beneficiato degli aiuti statali, ma quanti di essi fossero motivati da ragioni economiche e quanti da profonde motivazioni ideologiche rimane di difficile comprensione. In questo dibattito bisogna anche tenere conto che, soprattutto per quanto riguarda le opere teatrali, è difficile parlare di opere antifasciste, dal momento che, semplicemente, non vengono fatte rappresentare: chi è antifascista lo è nella sua dimensione privata, di certo non in pubblico.

In ogni caso, nelle prime fasi del regime, l'opera messa in atto dal Governo nei confronti del teatro drammatico è prevalentemente «un'opera di controllo burocratico-legislativo e di inquadramento giuridico-sindacale»¹²⁵: nella prima metà degli anni '20, infatti, le organizzazioni sindacali risultano «il mezzo principale di elaborazione ed attuazione di una prima politica fascista nei confronti del teatro»¹²⁶ e vengono riconosciute giuridicamente «come organo dello Stato»¹²⁷. In questo modo si arriva a sancire il monopolio fascista della rappresentanza sociale, vietando eventuali accordi tra lavoratori e datori di lavoro. La riorganizzazione sindacale della Corporazione prevede, nella sua fase finale, la divisione in tre grandi organismi: la Federazione nazionale fascista degli industriali del teatro e del

¹²² C. Meldolesi, *D*, Firenze, Sansoni, 1984, in G. Pedullà, *G*

cit.

¹²³ Cfr. G. Pedullà, *G* cit.

¹²⁴ E. Maurri, *P*, *G* 03 /721, p. 30.

¹²⁵ Cfr. G. Pedullà, *G* cit.

¹²⁶ E. Scarpellini, *M* cit,

¹²⁷ E. Ragionieri, p. 74.

cinematografo, di cui fanno parte proprietari, esercenti, capocomici e impresari; la Federazione nazionale fascista dei prestatori d'opera, che comprende attori e tecnici; infine, la Federazione nazionale fascista degli autori del teatro e del cinematografo, che unisce drammaturghi, sceneggiatori e compositori. La prima associazione viene poi inserita nella Confederazione nazionale dell'industria, mentre le altre due nella Confederazione dei sindacati fascisti. Nel 1928, infine, nasce la Confederazione nazionale dei sindacati fascisti dei professionisti e degli artisti, che comprende musicisti e drammaturghi¹²⁸. Al Ministero dell'interno rimane il controllo delle questioni riguardanti la censura e l'ordine pubblico tramite le attività svolte dalle singole prefetture, mentre il Ministero dell'educazione nazionale si occupa della preparazione professionale e dell'attività musicale; dal 1929 al Ministero delle corporazioni vengono, invece, affidate le questioni che riguardano gli aspetti imprenditoriali del teatro¹²⁹.

I,

Per tutti gli anni Venti manca, all'interno dell'organizzazione fascista, un referente istituzionale che porti avanti un programma di rinnovamento del sistema teatrale nazionale, dominato dall'attività pressoché autonoma dei sindacati. Nei mesi successivi alla marcia su Roma non vengono prese misure radicali nei confronti del teatro: Mussolini si limita ad affidare gli organi di censura a persone di fiducia e a contare sulle azioni intimidatorie delle squadre fasciste, pronte a prendere provvedimenti contro chi si oppone al regime. Nei confronti dei prefetti assume un atteggiamento diffidente: nella maggioranza dei casi si tratta di persone che hanno assunto questo incarico prima della marcia su Roma e, di conseguenza, non si può dare per scontata la loro lealtà al regime, inoltre, per timore di perderne il controllo centrale, evita una loro radicale fascistizzazione¹³⁰. Segno di questa diffidenza è la decisione di affidare i compiti di competenza dei sottoprefetti, aboliti nel 1927, non ai prefetti, bensì ai questori¹³¹.

Nel 1926, riprendendo il Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza del 1888, si sancisce il divieto di «spettacoli o trattenimenti pubblici che possono dar luogo a turbamenti dell'ordine pubblico o siano contrari alla morale o al buon costume»¹³² e la necessità di ottenere la licenza dell'autorità di pubblica sicurezza del circondario per mettere in scena spettacoli¹³³. Con questa legge si conferma, inoltre, che «le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali non possono darsi o declamarsi in pubblico senza essere state prima

¹²⁸ G. Pedullà, *G*

cit. p. 75.

¹²⁹ *G*

¹³⁰ G. Bonsaver

, Roma-Bari, GLF Laterza, 2013.

¹³¹ A. Francini,

, 2018, cap. IV.

¹³² R.d. 6 novembre 1926 n. 1848 art. 69.

¹³³ *G* art. 67

comunicate al Prefetto della Provincia», il quale può proibirle per «ragioni di morale o di ordine pubblico, con ordinanza motivata». L'interessato può sempre fare ricorso al Ministro per l'interno, al quale spetta la decisione definitiva, dopo aver sentito il parere di una «Commissione composta dal capo della Polizia, che la convoca e la presiede, dal direttore capo della Divisione polizia amministrativa e dall'avvocato generale presso la Corte di appello di Roma»¹³⁴: questa rappresenta l'unica differenza significativa rispetto alle norme crispine.

Nel concreto, ciò significa che per ottenere il nulla osta, come nel periodo liberale, gli attori devono chiedere il permesso alle singole prefetture di tutte le città in cui si recano: «ogni debutto un visto; ogni debutto una copia completa del testo e qualche carta bollata da presentare», con una serie di complicazioni, dal momento che le opere devono essere presentate con alcuni giorni d'anticipo e ogni compagnia deve necessariamente avere al suo interno una persona che sia in grado di scrivere a macchina e tanta carta a sua disposizione¹³⁵. Per quanto riguarda la censura repressiva rimane all'autorità locale di pubblica sicurezza la facoltà di «sospendere la rappresentazione o declamazione già incominciata di qualunque produzione che per circostanze locali, dia luogo a disordini»¹³⁶.

Con l'obiettivo di uniformare i criteri di censura dei prefetti, nel 1929 vengono date disposizioni più precise, in particolare, si vietano tutte le opere in cui si riscontra l'apologia di un vizio o di un delitto, oltre a quelle che eccitano l'avversione tra classi sociali o il disprezzo della legge, che offendano il Re, il Pontefice, il Capo del Governo, i ministri, le istituzioni e i rappresentanti italiani e stranieri, le forze armate, le autorità e i principi costitutivi della famiglia, oppure quelle contrarie al sentimento nazionale o religioso. In generale va proibita ogni rappresentazione che «per peculiari circostanze di tempo, di luogo, o di persone, possa essere ritenuta di danno o di pericolo pubblico»¹³⁷. La differenza sostanziale rispetto al periodo liberale è che, inserendo queste motivazioni nelle leggi di pubblica sicurezza, esse acquisiscono nuova forza dal punto di vista giuridico¹³⁸. La stessa legge precisa, inoltre, che «la domanda per ottenere la licenza [...] deve contenere l'indicazione della specie di spettacolo o di trattenimento e il numero delle rappresentazioni», dal momento che «la licenza è concessa per un numero determinato di

¹³⁴ *G* art. 72. Questo articolo verrà abrogato con il r.d. 6 gennaio 1931 n. 599 art. 4.

¹³⁵ N. Fano, *R* e L. Ridenti, *E* *G*, (1963) in M. Procino, *G* 8

/722 /740 assegno di ricerca presso l'università Sapienza di Roma, a.a. 2013-14, pp. 123-124.

¹³⁶ R.d. 6 novembre 1926 n. 184 art. 72.

¹³⁷ R.d. 21 gennaio 1929 n. 62 art. 127.

¹³⁸ P. Ferrara, *A* */71/ /722*, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma, 2004, p. 20.

rappresentazioni»¹³⁹. Nonostante i tentativi di uniformare i criteri di censura, rimangono evidenti le difformità tra le varie prefetture, non controllate strettamente dal potere centrale.

2,

8

Con l'avvento degli anni Trenta si assiste al passaggio da un sistema di censura decentrato, di competenza dei prefetti, a un sistema centralizzato.

Nel 1930, sul giornale «Il popolo d'Italia» vengono pubblicate le «nuove norme per la censura teatrale»¹⁴⁰ in cui viene riportata la proposta, che diverrà legge l'anno successivo, di affidare il compito di approvare «le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali [...] sotto il riflesso della morale e dell'ordine pubblico» al Ministero dell'interno, il quale, come già previsto dalla legge del 1926, si avvale del parere di una Commissione. Quest'ultima viene convocata e presieduta dal capo della Polizia e, diversamente dalla Commissione precedente, è composta da «un rappresentante del Ministro per l'educazione nazionale, dall'avvocato generale presso la Corte di appello di Roma, da un rappresentante del Partito Nazionale Fascista, dal capo della Divisione polizia amministrativa, da un rappresentante del Sindacato nazionale fascista autori e scrittori»¹⁴¹. Data l'eterogeneità di questa Commissione e temendo tempi di revisione eccessivamente lunghi, il capo della Polizia Arturo Bocchini affida questo compito a un solo funzionario, individuato nella figura di Leopoldo Zurlo, che manterrà questo ruolo fino al 1943. La censura teatrale si differenzia così dalle altre, avendo un ufficio amministrativo stabile ed essendo la sola a identificarsi con un unico uomo, che, oltre ad essere molto competente, si rivela essere un buon mediatore tra autori e Governo. Leopoldo Zurlo non è fascista ma non è nemmeno antifascista: rispetta e applica le indicazioni del capo del Governo ma mantiene buoni rapporti con gli autori, motivando sempre le sue decisioni in maniera puntuale e dimostrando loro vicinanza e comprensione. Nei casi più complessi, come i drammi di dubbio contenuto scritti da autori benvenuti dal regime, chiede il parere direttamente a Mussolini, soprattutto durante il primo periodo della sua attività.

Tra il 1931 e il 1935 revisiona complessivamente 5308 copioni, di cui 4625 autorizzati (l'87,13%); 468 vietati (l'8,82%); e 215 sospesi (il 4,05%); questi ultimi sono quelli in attesa del parere del duce, che spesso tarda ad arrivare e che, a volte, è basato esclusivamente sugli appunti del censore e non su una reale lettura del copione¹⁴². Questa alta percentuale di opere approvate può trovare una spiegazione nella convinzione di Zurlo che «divieti troppo brutali e

¹³⁹ R.d. 21 gennaio 1929 n. 62, art. 117.

¹⁴⁰

in «Il popolo d'Italia», 27 novembre 1930

<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.

¹⁴¹ L. 6 gennaio 1931 n. 599 art. 1.

¹⁴² P. Ferrara, *A*

cit. pp. 27-43.

generali si risolverebbero in mormorazioni contro il Governo», sostenendo che sia più opportuno «lasciare all'autore l'impressione della libertà, permettendogli di dire quanto non guasta o non peggiora l'animo dello spettatore»¹⁴³, una seconda spiegazione può essere trovata nel diffuso sentimento di autocensura presente tra gli autori: il teatro è anche un'impresa economica, quindi, una temporanea sospensione di uno spettacolo può rappresentare un problema dal punto di vista finanziario e organizzativo. Leopoldo Zurlo si rivela un ottimo censore, molto competente in materia teatrale, capace di andare al di là delle parole del testo: conosce bene i meccanismi della scena e presta attenzione anche a particolari che altri avrebbero giudicato irrilevanti, come il trucco degli attori, i materiali di scena, le allusioni e, soprattutto, il contesto in cui il dramma viene rappresentato¹⁴⁴, applicando criteri di censura più rigidi per le opere destinate alla radio.

Con la legge del 1931, si assiste a un iniziale svuotamento di competenze in materia di censura teatrale dei prefetti, anche se in modo graduale, e un relativo accentramento dei compiti nelle mani del Ministero dell'interno. La motivazione data dal vicecapo della polizia Carmine Senise a Zurlo nel 1931 in merito a questa scelta, è quella di accontentare autori e attori, i quali, ai molteplici giudizi di censura che rendono le rappresentazioni complicate, preferirebbero un unico giudizio ministeriale. Un motivo politico e culturale, invece, si trova nella volontà del regime di realizzare un progetto di propaganda di massa impiegando tutti i mezzi di comunicazione a disposizione, così da raggiungere il maggior numero di persone possibile. Secondo un'altra interpretazione, il motivo è da ricercarsi nell'esigenza del duce di formalizzare il suo personale coinvolgimento nel censurare le opere teatrali: sembra, infatti, che non siano pochi i casi in cui sia Mussolini stesso a sottolineare, tagliare, scrivere commenti di disapprovazione sui copioni, accompagnando il suo irrevocabile giudizio con il caratteristico monogramma «M»¹⁴⁵. Si torna, dunque, all'idea di teatro come «Scuola [...] per educare il gusto e la sensibilità» e «per raffinare le doti più alte e potenti dell'anima»¹⁴⁶, a cui viene aggiunta una funzione propagandistica. Nonostante questo accentramento, rimane ai singoli prefetti la facoltà di vietare la rappresentazione «per contingenze locali», probabilmente per evitare di lasciare fuori controllo le opere dialettali che in questo periodo sono ancora presenti in quantità considerevole, ma che non sarebbero state comprese dall'organo centrale¹⁴⁷.

¹⁴³ L. Zurlo, p. 39.

¹⁴⁴ P. Iaccio, cit. pp. 15-22.

¹⁴⁵ F. Erbosi, *E R* /722

/740 tesi di dottorato presso l'università Sapienza di Roma, a.a. 2021-22, p. 31.

¹⁴⁶ Discorso di Mussolini alla cerimonia per l'inaugurazione del I Convegno nazionale delle associazioni artistiche nel maggio 1924 in P. Ferrara, *A* cit. pp. 22-23.

¹⁴⁷ Cfr. P. Ferrara, *A* cit.

L'autorità di pubblica sicurezza ha, invece, il compito di «sospendere la rappresentazione o declamazione già cominciata di qualunque produzione che, per circostanze locali, dia luogo a disordini», dandone immediato avviso al prefetto e al Ministero¹⁴⁸. La medesima legge prevede, inoltre, che «le opere, i drammi, le rappresentazioni coreografiche e le altre produzioni teatrali, già date e declamate in pubblico nel Regno, potranno essere ulteriormente rappresentate» senza dover ricevere un'altra approvazione dal Ministero, ma dovranno solo essere «comunicate al prefetto della Provincia, dove per la prima volta verranno rappresentate o declamate dopo la entrata in vigore della presente legge». Viene, in ogni caso, lasciata al prefetto la facoltà di vietarle nella sua giurisdizione, ma laddove «il prefetto ne autorizzi la rappresentazione, l'autorizzazione è valida per tutto il Regno»¹⁴⁹: questo rappresenta un ulteriore tentativo di uniformare i criteri di censura.

Si stabilisce, inoltre, che la licenza può essere concessa solo dopo il «deposito presso il questore di un esemplare della produzione teatrale, che si intende rappresentare o declamare, munito del provvedimento ministeriale con cui la produzione è stata approvata»¹⁵⁰. Nello stesso anno un'altra legge stabilisce che è il questore e non più l'autorità di pubblica sicurezza a concedere la licenza¹⁵¹.

Per controllare anche i teatri lirici, nel 1932 viene istituito un Comitato Superiore di vigilanza sull'attività tecnico-artistica dei teatri lirici più importanti, con il compito di verificare che il programma previsto per le varie stagioni e le iniziative educative e artistiche siano in linea con i valori propagandati dal regime¹⁵².

Nel 1934 viene emanata una circolare che spinge a un'operazione di censura più ferrea su quelle opere che portano in scena tematiche «razziali». In quest'anno, per esempio, viene vietata *A*

di Luigi Chiarelli, nonostante l'autore sia fascista, poiché in questa commedia una donna dalla pelle bianca si innamora di un uomo dalla pelle nera di buona educazione¹⁵³.

È ancora presente, tuttavia, una frammentarietà delle competenze: al Ministero dell'interno vengono sì affidate censura e ordine pubblico, ma tutto ciò che riguarda le compagnie e il diritto d'autore è compito del Ministero delle corporazioni, mentre premi e sovvenzioni agli autori sono di competenza del Ministero dell'educazione¹⁵⁴.

¹⁴⁸ L. 6 gennaio 1931 n. 599 art. 2.

¹⁴⁹ *G*, I Cfr. P. Ferrara Censura teatrale e fascismo p. 28.

¹⁵⁰ *G* art. 3.

¹⁵¹ Approvazione del Tulpis, 18 giugno 1931 n. 773 art. 68.

¹⁵² M. Cesari, cit. p. 38.

¹⁵³ G. Bonsaver, cit. p. 75.

¹⁵⁴ Cfr. F. Erbosi, cit.

Per evitare questa dispersione di competenze, nel 1935 si stabilisce che «tutte indistintamente le attribuzioni spettanti ai Ministeri dell'interno, delle corporazioni e dell'educazione nazionale in materia di censura teatrale, vigilanza, governativa e di provvidenze relative ad ogni forma di attività teatrale e musicale» rientrano nelle competenze del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda¹⁵⁵. Presso di esso, inoltre, viene istituito un «Ispettorato del teatro»¹⁵⁶ che, nelle intenzioni di Nicola De Pirro, posto da Galeazzo Ciano alla guida di quest'organo, avrebbe dovuto esercitare su tutte le persone che vivono nel teatro e per il teatro una «continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice»¹⁵⁷. Con la stessa legge viene rivista anche la Commissione istituita nel 1926, ora presieduta dal Sottosegretario di Stato per la stampa e la propaganda (o, per sua delega, dall'Ispettore per il teatro) e modificata nella sua composizione¹⁵⁸. Tuttavia, ancora una volta, alla Commissione si preferisce l'opera di una persona sola, la scelta ricade ancora su Leopoldo Zurlo, per volere di Galeazzo Ciano, il quale diventa il suo punto di riferimento principale, anche se Mussolini continua a essere interpellato per le opere più complesse, in particolare, quelle che hanno tra i loro personaggi le figure di Cesare, Napoleone, Garibaldi, o altri condottieri che, in qualche modo, possono essere ricondotti alla sua persona¹⁵⁹. Un esempio è rappresentato da *C* di Sherif e Casalis (novembre 1937), nella quale, secondo Mussolini, Napoleone viene ritratto come un «imperatore dal volto umano: in maniche di camicia, intento a radersi, trasandato e insonne» e, nonostante Zurlo lo consideri un buon testo, il dramma viene vietato¹⁶⁰. Questo passaggio al Sottosegretariato porta anche a una modifica sostanziale nell'operazione di censura teatrale: essa non è più soltanto di un mezzo con cui salvaguardare la morale e l'ordine pubblico, ma uno strumento con cui elevare artisticamente la produzione teatrale nazionale. Di conseguenza, l'azione di censura non si limita esclusivamente a vietare opere o far apportare tagli, è molto più variegata: spesso si chiede agli autori di riscrivere interamente drammi, battute, scene, finali, titoli (ai quali viene data molta importanza, spesso a prescindere dai temi effettivamente affrontati nell'opera), di cambiare la regionalità o la nazionalità di un personaggio o di retrodatare un dramma, così da evitare i riferimenti all'attualità. In alcuni casi si arriva

¹⁵⁵ R.d.l. 1° aprile 1935 n. 327 art. 1.

¹⁵⁶ *G* art. 2.

¹⁵⁷ N. De Pirro, *G* **R**, in «Scenario», agosto 1935 in E. Scarpellini, *M* Milano, LED, 2004, p.167.

¹⁵⁸ R.d.l. 1° aprile 1935 n. 327, art. 6: la commissione è composta «a) da un rappresentante del Partito Nazionale Fascista; b) dal vice presidente della Corporazione dello spettacolo; c) dal capo dell'Ufficio censura presso l'Ispettorato del teatro; d) da un funzionario di gruppo A non inferiore al grado 6° del Ministero dell'interno, designato dal Ministero Stesso; e) da un funzionario di gruppo A non inferiore al grado 6° del Ministero dell'educazione nazionale, designato dal Ministero stesso; f) da un rappresentante dei Gruppi universitari fascisti, designato dal Segretario del Partito Nazionale Fascista; g) da un rappresentante del Sindacato nazionale fascista autori e scrittori».

¹⁵⁹ F. Erbosi, cit. p. 31, cfr. P. Ferrara, *A* cit. pp. 41-42.

¹⁶⁰ P. Ferrara, *A* cit. p. 41.

addirittura a intervenire sullo stile di recitazione degli attori o a vietare opere perché non verosimili rispetto alla realtà, come, per esempio, *G* di Riccardo Marchi, in cui Zurlo trova che «i personaggi usino un linguaggio non congruo con la loro modesta condizione». Un altro motivo di censura è la poca esperienza scenica dell'autore: *P*

di Mario Bertati, per esempio, non ottiene il nulla osta poiché «rivela troppa inesperienza per essere adatta alla scena»¹⁶¹. Il censore assume in questo modo un ruolo di co-autore e di pedagogo. Quest'ultimo compito, tuttavia, viene interpretato in modo diverso da Galeazzo Ciano e Nicola De Pirro da un lato, i quali ritengono necessaria una riforma dal punto di vista etico-politico-propagandistico, convinti che il teatro debba rappresentare l'immagine di un'Italia «rigenerata dal fascismo», e Leopoldo Zurlo dall'altro, favorevole a una riforma dal punto di vista più etico-filosofico-letterario, che superi il verismo e che veicoli valori «positivi al di sopra e al di là del fascismo»¹⁶². Entrambe le prospettive sono concordi sul fatto che siano da evitarsi i drammi che rappresentino una realtà governata dal male e dalla miseria, mentre vanno preferite quelle opere in cui prevalgono le forze positive. Un esempio dell'attenzione con cui viene condotta l'attività censoria è la revisione de *C* di Sem Benelli, autore piuttosto controverso ma di grande fama, secondo solo a Luigi Pirandello, a cui viene concesso il nulla osta a patto che vengano effettuati numerosi tagli (29 per l'esattezza), tra le frasi censurate:

<i>G</i>		<i>E</i>	8
sostituito: certi organi... <i>N</i>			8 tolta
l'allusione antidemografica ... <i>G</i>			
	: tolto perché in definitiva attacca la legge ¹⁶³ .		

Queste frasi vengono tagliate nella rappresentazione della commedia, tuttavia, nessuno si preoccupa di impedire la diffusione dell'opera originale nelle librerie, così c'è chi confronta l'opera integrale con la sua messa in scena e si trova a «sorridere» delle operazioni di censura. La prima di quest'opera è un successo, tuttavia, non mancano le polemiche, dal momento che l'autore non viene considerato positivamente né da certi esponenti del regime, né tantomeno dagli ambienti cattolici e l'opera è stata approvata da Zurlo senza il parere di Mussolini, temporaneamente all'estero. Poco dopo la prima messa in scena, le rappresentazioni vengono sospese¹⁶⁴.

¹⁶¹ P. Iaccio, cit. pp. 12-13.

¹⁶² *G* p. 46.

¹⁶³ M. Cesari, , Napoli, Liguori, 1978, p. 66.

¹⁶⁴ P. Ferrara, *A* cit. p. 63.

Nel 1936 l'Ispettorato per il teatro viene elevato a Direzione generale¹⁶⁵, portando a sei il numero di direzioni generali del neonato Ministero per la stampa e la propaganda, a cui sono trasferiti tutti i poteri precedentemente attribuiti al Sottosegretariato per la stampa e la propaganda¹⁶⁶. L'azione censoria dei prefetti, prevista per un quinquennio, continua di fatto fino al 1938, quando passa definitivamente nelle mani del Ministero della cultura popolare¹⁶⁷. Sembra, comunque, che già dal 1931 i prefetti non esercitassero più il loro potere di vietare un'opera preventivamente per «contingenze locali», così come i questori non sospendevano spettacoli già cominciati, a meno che non fossero gli stessi fascisti a provocare disordini durante rappresentazioni non gradite al regime¹⁶⁸.

Nel 1938 un gruppo di autori drammatici invia un testo al Ministero della cultura popolare chiedendo un allargamento e una maggior chiarezza dei criteri di revisione, oltre a una censura che sia «attenta alle finalità morali e politiche più che alle loro immediate apparenze», senza però ottenere alcuna risposta. L'unico ente che in questo momento può godere di una certa libertà è il Teatro delle Arti di Anton Giulio Bragaglia, al quale è permesso rappresentare drammi stranieri o opere che la Direzione Generale ha censurato. Ne è un esempio *A* di Pietro Aretino, il quale non ha ottenuto il nulla osta, ma viene permessa dal ministro Dino Alfieri, il quale spiega che

Il testo del lavoro è stato assai riveduto e mondato. Non più allusioni al pontefice e alla sua corte, non più quelle audaci oscenità [...] L'Aretino usa vocaboli di precisione tecnica (puttana, ruffiana, orinare, ecc.) e se parecchi ne sono stati tolti, altri devono rimanere, altrimenti vien meno lo stile stesso del lavoro.

Lo stesso Ministro ritiene che quest'opera «non sarebbe autorizzata per il repertorio di teatri normali» ma «il compito del Teatro delle Arti è appunto quello di portare a conoscenza di un pubblico ristretto e selezionato le opere più significative del nostro panorama artistico»¹⁶⁹.

In questi anni, accanto al sistema di censura ministeriale opera un altro tipo di censura, in contrasto con la prima: quella di Achille Starace, Sottosegretario del partito nazionale fascista dal 1931 al 1939, insofferente al monopolio del Ministero in materia di censura teatrale e che in più di un'occasione vieta alcune rappresentazioni, nonostante abbiano ottenuto il visto, arrivando ad attuare una forma personale di censura parallela e occulta riguardante le filodrammatiche del dopolavoro. Un caso eclatante è quello che vede protagonista Roberto

¹⁶⁵ Istituita con R.d.l. 24 settembre 1936 n. 1834 art. 2, si trova la sua denominazione in R.D. 25 ottobre 1936 n. 1940 art. 1.

¹⁶⁶ R.d.l. 24 settembre 1936 n. 1834 art. 1.

¹⁶⁷ Istituito con il r.d. 27 maggio 1937 n. 752 art. 1.

¹⁶⁸ P. Ferrara *A* cit. p. 29.

¹⁶⁹ M. Cesari, cit. p. 67.

Bracco, autore convintamente antifascista, che si vede proibito l'intero repertorio nell'ambito del dopolavoro per volontà di Starace, il quale scrive che «resta assolutamente vietata la produzione di lavori di Roberto Bracco. Nel caso codesta filodrammatica ne avesse già in repertorio debbono essere sostituiti senz'altro»¹⁷⁰. Questa disposizione viene immediatamente messa in atto: vengono sospese tutte le opere dell'autore, anche quelle in corso di allestimento e questo divieto viene osservato anche negli anni successivi, nonostante nel Catalogo delle produzioni italiane ad uso delle filodrammatiche del 1934 si trovino ben 30 sue opere. Zurlo viene a conoscenza di tutto questo solo nel 1941, quando Roberto Bracco è ormai anziano e molto povero.

3, P 8

Roberto Bracco è un esempio di autore colpito dalla censura non per le sue opere, che, paradossalmente, non trattano temi di natura politica, sono per lo più scritte in un'epoca precedente all'avvento del fascismo e generalmente non vengono considerate di scarso valore artistico, ma per le sue idee convintamente antifasciste.

Bracco muore nell'estate del 1943 in un clima di generale indifferenza, almeno per quanto riguarda la stampa: gli importanti avvenimenti storici che caratterizzano questo complicato anno mettono in ombra la notizia della sua morte, a cui i giornali dedicano solo qualche breve cenno di necrologio. D'altronde, «in Italia, Roberto Bracco era già morto da vent'anni, da quando, cioè, non volle aderire al Fascismo. Ma la sua scomparsa è un lutto per la nazione intera»¹⁷¹.

La sua data di nascita non è sicura, quello che è certo è che nasce a Napoli da Achille Bracco e da Rosa De Ruggero. Mario Gastaldi riporta come data il 10 novembre 1861¹⁷², senza metterla in dubbio, ma un altro studioso riporta che

L'anno di nascita è il 1861, o almeno è questa la data che più ricorre nelle biografie. Ma non è difficile trovare repertori che riportano il 1862 o addirittura il 1863. Non contribuisce a chiarire il mistero l'atto ufficiale di nascita, che invece la colloca al 1858, su cui esiste, però, qualche riserva.

Sembra, in realtà, che l'atto di nascita non sia suo ma di un fratello deceduto, e che gli sia stato attribuito per motivi ereditari. Nonostante ciò, rimane un mistero quale sia la data esatta, egli stesso non si preoccupa di chiarirla, lasciando ognuno libero di avanzare ipotesi; tuttavia,

¹⁷⁰ Lettera circolare di Starace, il cui testo è riportato in una lettera di Renzo D'Andrea a Roberto Bracco in data 24 maggio 1931, *D* B in P. Ferrara, *A* cit. p.35.

¹⁷¹ M. Gastaldi, *P* 8 Milano, Bocca, 1945 p. 5.

¹⁷² *G* p. 11, data riportata anche dall'enciclopedia Treccani <<https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-bracco>>.

«rispondendo ad un questionario, sotto la voce “Luogo e data di nascita” Bracco scrive: “Napoli 1861”»¹⁷³.

Inizia la sua carriera come giornalista a soli diciassette anni per il «Corriere del Mattino» di Napoli, diretto da Martino Cafiero, dopo qualche anno passa al «Piccolo» di Rocco De Zerbi, successivamente, diventa corrispondente del «Capitano Fracassa di Roma», sempre restando a Napoli, per poi diventare critico drammatico e musicale del «Corriere di Napoli» per diversi anni, dedicandosi anche alla poesia dialettale, per poi approdare al «Mattino». Della sua produzione poetica, purtroppo, non è rimasta alcuna traccia, ma ricordiamo i suoi versi composti per la musica, su richiesta di Martino Cafiero, il quale voleva una canzone da contrapporre a *D D* di Peppino Turca, musicata da Luigi Dezza per il festival Piedigrotta: è così che Bracco scrive *D D* musicata da Luigi Caracciolo. Nonostante l'autore la consideri «una canzone grigia, affliggente, opprimente [...] che imponemmo, nostro malgrado, alla fragile umanità», essa riscuote un enorme successo¹⁷⁴.

La sua carriera teatrale comincia qualche anno dopo, nel 1887, quando la sua prima commedia *L* viene rappresentata al teatro Sannazzaro di Napoli per volere di Ermete Novelli, committente dell'opera. In breve tempo, Roberto Bracco diventa un commediografo affermato in Italia e rappresentato anche all'estero (soprattutto in Austria, Monaco, Polonia, Finlandia, Romania, Norvegia, Svezia e Francia), apprezzato da pubblico e critica, in un'epoca in cui il teatro italiano oltre confine è pressoché inesistente. Insomma, il teatro di Bracco diventa «il teatro italiano trionfante all'Estero, senza bisogno di sovvenzioni, di ambasciate, di trucchi»¹⁷⁵. Convinto dell'importanza di diffondere l'arte italiana all'estero e consapevole che il successo ottenuto da un attore o da un dramma italiano in un paese straniero è il trionfo di tutta l'arte italiana, anche nella sua opera di critico si concentra più su quanto un'opera si faccia portavoce dei valori italiani, piuttosto che sulla scuola o la corrente di appartenenza dell'autore¹⁷⁶. Il successo di Bracco è, probabilmente, dovuto alla sua capacità di rinnovarsi sempre, nei temi come nelle forme, sempre al passo con i tempi e capace di affrontare i problemi più complessi nei suoi drammi. Una presentazione di una traduzione francese di una sua opera lo definisce, addirittura come:

le dramaturge le plus profonde d'Italie: [...] Il a créé, en un mot, un théâtre de pensée et cela indépendamment de tout système, car chez l'éminent écrivain napolitan, [...], la

¹⁷³ P. Iaccio, *D D*, G P Napoli, Guida, 1992 p. 27.

¹⁷⁴ M. Gastaldi, *P* 8 cit. pp. 21-37.

¹⁷⁵ *G*,

¹⁷⁶ P. Iaccio, *D D*, G P cit. pp. 37-38.

pensée philosophique jaillit et découle de la sensibilité intime, du sentiment personnel de l'artiste¹⁷⁷.

Questo suo successo fuori dall'Italia è ancora più notevole se si tiene conto delle difficoltà di molti autori italiani oltre i confini nazionali, soprattutto a causa delle barriere linguistiche. Poi arrivano gli anni del fascismo, un sistema a cui Bracco non può aderire, a cui si oppone convintamente e che gli costa la persecuzione e l'oblio nella memoria degli italiani. Con l'avvento del regime inizia a sgretolarsi quella società letteraria a cui l'autore è legato e inizia a diffondersi uno spirito modernista e conformista: non ci sono più le dispute culturali, ma le dispute ideologiche, in un clima di violenza continua, in cui prevale lo spirito di partito. Con l'avvento del regime, inizia a condurre una vita in «silenzio e solitudine» senza ribellarsi e senza sottomettersi, vedendo nel fascismo un rimedio «peggiore del male» che si propone di sconfiggere (il comunismo). Bracco non è comunista, ma non vede nel bolscevismo un grosso pericolo, convinto che si tratti di un fermento passeggero del dopoguerra, che non può attecchire in Italia¹⁷⁸. Nel marzo del 1924, decide di candidarsi in parlamento nella lista di Giorio Amendola, notizia che fa scalpore, dal momento che Bracco non è mai stato e non sarà mai un uomo politico, come lui stesso afferma. A chi gli chiede a quale partito appartiene, egli risponde: «Io sono un cristiano, un italiano e un antifascista. Questo so. Questo posso dirvi»¹⁷⁹. Sceglie di schierarsi con Giorgio Amendola perché ritiene che riesca a moderare i suoi impeti, con lui diventa un «aventinista convinto», subendo tutte le conseguenze che questa sua scelta comporta: «offese, persecuzioni, violenze [...], le busse in piazza», la sua casa viene devastata e le sue opere distrutte (tra cui una inedita). Gli giunge addirittura voce che rischi di essere «condannato al confino», cosa che però non avviene, dal momento che Roberto Bracco non ha mai partecipato o approvato una congiura e questa condanna sarebbe stata «una enorme e una ingiustizia grave»¹⁸⁰. Per tutto il ventennio viene «soffocato come uomo, come giornalista, come scrittore, come artista»¹⁸¹, perseguitato dal regime, il quale vieta le rappresentazioni delle sue opere per le sue idee: una censura sull'autore, dunque, più che sui testi. Nel 1929 il regime fa in modo che non vinca il premio Nobel: nonostante i giornali americani avessero già dato notizia che questo importante riconoscimento sarebbe stato conferito a Bracco, il premio viene assegnato a Grazia Deledda. Mario Gastaldi riporta che il Governo fascista aveva presentato la

¹⁷⁷ R. Bracco, *E F* Paris, 1910; trad. J. Demarès de Hill, p. 40.

Traduzione: Il drammaturgo più profondo d'Italia: [...] Ha creato, in una parola, un teatro del pensiero e questo indipendentemente da ogni sistema, perché nell'illustre scrittore napoletano [...] il pensiero filosofico nasce e scorre dall'intima sensibilità, dal sentimento personale dell'artista.

¹⁷⁸ Lettera del 18 maggio 1929 di Bracco a Gastaldi in *P* 8 cit. pp. 43-47

¹⁷⁹ *G*

¹⁸⁰ *G* cfr. anche P. Iaccio, *G P* cit. p. 53.

¹⁸¹ Lettera del 22 maggio 1929 in M. Gastaldi, *P* 8 cit. pp.49-51 e n.

candidatura di Alda Negri, dando all'Accademia Nobel la falsa notizia che Bracco non era italiano, lo stesso drammaturgo riporta che un membro dell'Accademia che aveva tradotto la sua opera gli ha domandato: «è vero ch'ella non è nato in Italia com'è stato accertato?»¹⁸². Gli Svedesi, però volevano conferire il premio a Bracco e, per venire incontro al duce, decidono di darlo a Grazia Deledda, che si era auto-candidata.

Nello stesso anno una sua opera che aveva ottenuto il nulla osta viene interrotta. Si tratta de *G* opera di alto valore artistico che Bracco fa rappresentare per accontentare la «fervida richiesta di Emma Gramatica per rendere omaggio alla sua grande arte» e perché bisognoso di soldi, tuttavia, «Il buon impresario ha avuto molte noie. E i disturbatori nelle repliche de *G* non sono mancati»¹⁸³. Come ricorda Mario Gastaldi: «pugilati, sedie lanciate per aria, urlì di “A morte Bracco”. Le rappresentazioni vennero sospese perché “perturbatrici dell’ordine pubblico” e, d’allora, nessun altro attore italiano ha tentato di riportare alla ribalta questo mirabile lavoro!»¹⁸⁴. Dopo questo episodio, come riportato da Bracco stesso in una lettera, egli non scrive più, vedendo che in Italia tutte le porte gli sono chiuse, non scrive più perché ha sempre lavorato «per la richiesta di giornali, di riviste, di Editori, di attori, di attrici, d’impresari [...] mai lavorato per i posteri», non si è mai «macchiato di simile stupidità» e non ha mai scritto nemmeno per sé stesso: «per me stesso ho sempre preferito...vivere». Per guadagnare qualcosa, si limita a «imbrattare carta a scopo di esportazione», ma senza scrivere di politica.¹⁸⁵ Nel 1935 la compagnia Borboni chiede di rappresentare *G* ma le viene negato il consenso su indicazione di Nicola De Pirro, il quale chiede a Leopoldo Zurlo di operare con maggiore attenzione nei confronti dell’autore, proprio in quanto antifascista.

Bracco non scende a compromessi con il fascismo nemmeno negli anni più duri della sua vita, quando si trova a casa malato e senza soldi per potersi curare. Nel 1936 racconta a Emma Gramatica la sua difficile condizione e l’attrice scrive a Dino Alfieri, chiedendogli un aiuto finanziario per l’autore. Il Ministro acconsente e fa recapitare a Bracco un assegno da 10.000 lire, ma lui rifiuta gentilmente, dichiarandosi davvero commosso ma affermando che «la commozione profonda e benefica non deve far tacere la mia coscienza di galantuomo, la quale mi avverte che quel danaro non mi spetta»¹⁸⁶.

Nel 1941 Bracco, sempre gravemente malato, fa recapitare un volume de *G* a Zurlo, il quale prova un grande rimorso per la «mala azione»¹⁸⁷ compiuta anni prima nei confronti della

¹⁸² *G*,

¹⁸³ Lettera del 25 giugno 1929, pp. 59-60.

¹⁸⁴ Nota di Gastaldi, p. 61.

¹⁸⁵ Lettera del 4 giugno 1930, pp. 73-77.

¹⁸⁶ Lettera di Bracco ad Alfieri, 9 gennaio 1937 in P. Ferrara, *A*

cit. p. 65.

¹⁸⁷ Zurlo, p. 324, p.66.

rappresentazione di quest'opera e, ottenuto il permesso di Alessandro Pavolini, decide di andare personalmente a trovarlo. Dopo avergli fatto visita, il prefetto svolge un'opera di mediazione per reintrodurre i testi dell'autore all'interno del repertorio delle filodrammatiche ma, nel 1943, vieta per la diffusione radiofonica la commedia , sostenendo che «mancano speciali ragioni artistiche che lo impongano e la sua morale lascia molto ma molto a desiderare»¹⁸⁸. In ogni caso, Zurlo riesce a ottenere il ritiro del divieto da parte di Mussolini per *G* ma, essendo ormai arrivati gli anni più critici del conflitto, l'opera non viene mai rappresentata, fino al 1947, quando, però, l'autore è già morto da quattro anni.

Bracco muore povero e dimenticato e non è azzardato avanzare l'ipotesi che sulla sua fama abbia pesato la violenza fascista che l'ha perseguitato durante il ventennio, influenzando la critica anche rispetto alle sue opere precedenti. Con la caduta del regime alcuni suoi testi sono tornati alla memoria dei posteri, i quali li hanno trovati, per forza di cose, superati, appartenenti a un tempo lontano e questo è bastato a far sì che Bracco sia stato dimenticato e le sue opere non rappresentate¹⁸⁹.

Roberto Bracco è un esempio di intellettuale e di uomo che non si è mai piegato alle violenze fasciste, che non si è mai compromesso e che non ha mai avuto né voluto alcun rapporto col regime, opponendo una resistenza silenziosa e non violenta, ma non per questo meno convinta. In una sua lettera afferma:

Sono una coscienza. Non amo e non amerò mai quel che non ho amato, consapevolmente, in perfetta coerenza con i miei sentimenti, con i miei ideali, con le mie passioni¹⁹⁰.

E così è stato, fino alla fine.

4,

Agli inizi del '900 quasi tutti i grandi teatri sono gestiti da impresari privati e questo ha portato alla nascita di una vera e propria industria culturale dello spettacolo, sollevando diverse preoccupazioni tra i vari esponenti della cultura teatrale, preoccupati per un successo del teatro commerciale a discapito di un teatro artisticamente elevato. Questo sistema raggiunge il suo apice a Milano, dove si crea un vero e proprio che ben presto arriva a condizionare la vita teatrale di tutta la nazione. Nel 1905 si costituisce la Società Anonima Suvini Zerboni, la quale riesce a gestire i principali teatri della città e, in breve tempo, arriva a controllare molti teatri privati del nord e centro Italia, creando un saldo monopolio. Questa società assume un'importanza ancora maggiore, iniziando a svolgere un'operazione di promozione della

¹⁸⁸ Appunto manoscritto di Zurlo in data 21 giugno 1943, ,

¹⁸⁹ Cfr. P. Iaccio, , *G* , *P* cit.

¹⁹⁰ Lettera del 25 giugno 1929, pp. 59-60.

drammaturgia italiana all'estero e, d'altra parte, assicurandosi le maggiori compagnie straniere nei suoi teatri.

Negli anni Venti si iniziano a prendere dei provvedimenti per risollevare il teatro nazionale, stabilendo che una somma del bilancio del Ministero della pubblica istruzione (Sottosegretariato delle belle arti) andrà a sovvenzionare i teatri con lo «scopo specifico della tutela ed incremento dell'arte drammatica e lirica»¹⁹¹, in particolare, si precisa che queste somme saranno erogate

- a) per sussidi a teatri lirici e drammatici, a imprese artistiche, a compagnie drammatiche che svolgano con nobiltà di intenti e dignità di forma un programma precedentemente concordato con il Ministero; [...]
- c) per sussidi ad istituti, che, senza fine di lucro, si propongano la divulgazione delle arti lirica e drammatica; [...]
- e) per contributo a spese straordinarie per i Regi Istituti di musica e di arte drammatica in quanto questi abbiano il compito di addestrare i loro allievi al teatro lirico e drammatico¹⁹².

Si stabilisce, inoltre che, prima di erogare le somme previste, ci si avvarrà del parere di una «speciale Commissione di tre persone nominate dal ministro fra i componenti la Commissione permanente per le arti musicale e drammatica»¹⁹³. Nel 1925, per venire incontro agli autori più giovani, viene abrogato il r.d. precedente sostituendolo con uno pressoché identico in cui viene decretato che, oltre ai destinatari già previsti dalla precedente legge, vanno elargite sovvenzioni anche a «imprese liriche e ad autori per la rappresentazione di opere liriche riconosciute meritevoli di essere rappresentate in seguito a pubblico concorso»¹⁹⁴.

La posizione ufficiale del regime sulle sovvenzioni economiche emerge in maniera chiara dalle parole di Giovanni Gentile, il quale ritiene opportuna

la costituzione di uno, più teatri artistici, diretti da uomini di cultura, indipendenti o collegati tra loro da un'unica direzione, s'intende privata. Lo Stato potrebbe contentarsi di contribuire, insieme con gli Enti locali, alle sovvenzioni di cui avranno bisogno¹⁹⁵.

C'è chi, tuttavia, sostiene l'importanza di avere un teatro nazionale, così, nel 1926, Mussolini chiede a Luigi Pirandello e Paolo Giordani di realizzare il progetto del Teatro Drammatico Nazionale, articolato sui teatri di Roma, Milano, Torino e, successivamente, Napoli, tutti di proprietà statale, nei quali avrebbe operato una sola grande compagnia. Il progetto, tuttavia, non viene approvato dal Ministro delle finanze, a causa dei costi troppo elevati e ogni iniziativa di

¹⁹¹ R.d.l. 23 gennaio 1921 n. 5 art. 10.

¹⁹² R.d. 26 giugno 1921 n. 1261 art. 1 .

¹⁹³ *G* art. 2.

¹⁹⁴ R.d. 17 settembre 1925 n. 1738, art. 1.

¹⁹⁵ Rossana, *C, E A C L* in «Il Teatro d'Italia», 21 marzo 1924, pp. 97-98.

un teatro nazionale viene accantonata, preferendo sostenere progetti già esistenti portati avanti dall'industria privata, piuttosto che sovvenzionarne di nuovi¹⁹⁶. Va in questa direzione la decisione di assegnare una somma proveniente dal bilancio del Ministero della pubblica istruzione «a titolo di incoraggiamento» per il Teatro d'Arte di Luigi Pirandello¹⁹⁷, tuttavia, queste sovvenzioni risultano inadeguate a fronte della crisi che investe tutto l'apparato teatrale. In questi anni si mette ordine anche nella materia dei diritti erariali e del diritto d'autore: in particolare, si decide di tassare le opere di autori non moderni, diventate, per legge, di pubblico dominio, e di stanziare un fondo «per incoraggiamenti ad autori, ad Enti ed istituti che abbiano eseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura e l'industria»¹⁹⁸. Non si tratta, dunque, di una misura mirata per il teatro, ma di una misura generale, valida per tutta l'industria culturale. Solo tre anni dopo si stabilisce che «fra le opere meritevoli d'incoraggiamento debbono tenersi in considerazione preminente quelle che si connettono direttamente con l'industria teatrale»¹⁹⁹ e si assiste a una modifica della commissione dedita al vaglio delle domande di sovvenzioni²⁰⁰. Con l'aggravarsi della crisi, negli anni Trenta, aumenta il numero di compagnie bisognose di sovvenzioni statali. Per quanto riguarda le compagnie del teatro di prosa si stabilisce che gli aiuti statali sono destinati a quelle che presentano difficoltà economiche rilevanti e che soddisfano alcuni requisiti: l'italianità del repertorio, che rimane il criterio primario, la presenza di attori giovani, un certo livello artistico... La crisi investe anche i teatri lirici, nonostante ottengano sovvenzioni maggiori, elargite con criteri simili a quelli adottati nei confronti del teatro di prosa. Naturalmente, è il regime che detta le direttive per le sovvenzioni, non solo tenendo conto di dati di carattere artistico e tecnico, ma anche di posizioni personali degli artisti in merito alle organizzazioni sindacali, alla condotta tenuta fino a quel momento e se abbiano «compiuto manifestazioni antinazionali o dimostrato idee contrarie al regime»²⁰¹. Questo intervento dello Stato «conduce progressivamente il teatro verso un consolidato di interessi, un groviglio di vincoli e calcoli burocratici [...] che hanno ingessato la scena italiana»²⁰², portando gli artisti in uno stato di acquiescenza e rafforzando il fenomeno dell'autocensura. In questo modo, si persegue il duplice scopo di creare consenso, controllando la posizione dei singoli artisti rispetto al regime, e di promuovere l'arte nazionale.

¹⁹⁶ Cfr. E. Scarpellini, *M*

G cit. pp. 97-99.

¹⁹⁷ R.d.l. 11 gennaio 1925 n. 51 art. 1.

¹⁹⁸ R.d.l. 7 novembre 1925 n. 1950 art. 35.

¹⁹⁹ R.d. 26 aprile 1928 n.1210 art. 2.

²⁰⁰ *G* art. 1: «La Commissione è nominata dal Ministro per la pubblica istruzione ed è composta di cinque esperti di arte, lettere e scienze, di due esperti dell'industria designati dal Ministro per l'economia nazionale e di altre quattro persone rappresentanti rispettivamente la Federazione dei Sindacati fascisti degli intellettuali, la Società italiana degli autori, la Confederazione generale fascista dell'industria e l'Associazione editoriale libraria italiana».

²⁰¹ E. Scarpellini, *M*

G cit. pp. 146-149.

²⁰² G. Pedullà, *G*

cit. p. 14.

Per evitare che le compagnie contino solo sui sussidi statali, nel 1937 si stabilisce che queste sovvenzioni «devono avere sempre carattere integrativo del capitale privato, oppure di altre sovvenzioni già concesse dai Comuni o da altri enti locali ed approvate dalle autorità competenti»²⁰³. Criterio privilegiato per elargire sovvenzioni rimane comunque quello di italianità del repertorio, inoltre, si stabilisce che la metà delle opere rappresentate dev'essere successiva al 1900 e un quarto del totale deve appartenere al periodo fascista²⁰⁴. Come afferma Dino Alfieri in un discorso alla Camera:

la valorizzazione della produzione nazionale si è ottenuta senza alcun boicottaggio del teatro straniero, ma attraverso un'opera di persuasione e convincimento presso le compagnie drammatiche e mediante la collaborazione delle organizzazioni sindacali²⁰⁵.

Questo breve cenno al tema delle sovvenzioni in epoca fascista, tutt'altro che esaustivo, mette in luce il tentativo di trasformare il teatro in una sorta di istituzione statale e di restituire agli artisti un ruolo politicamente attivo, con la conseguenza di rendere il teatro uno strumento di propaganda a servizio del regime²⁰⁶.

5, G A

Un'istituzione con cui il regime si è dovuto rapportare, anche per quanto riguarda la questione della censura teatrale, è la Chiesa cattolica. Seppure i rapporti siano talvolta complicati e non siano mancate alcune controversie, è possibile trovare diversi punti in comune tra il teatro voluto dal regime e il cosiddetto teatrino, sempre unisessuale. Volendo riassumere le indicazioni provenienti dai vertici ecclesiastici nei confronti di quest'ultimo, potremmo definirlo un teatro prima di tutto di sintesi, in cui l'argomento dev'essere trattato «con sobrietà e snellezza, con stile sintetico, conciso, ; poi, un teatro di volontà, che esprima «uno scopo, una ragione di vita, una meta da raggiungere»; e, infine, un teatro di fede, perché «occorre credere in qualche cosa. In Dio, nella Famiglia, nella Patria». Gli autori, inoltre, hanno il « di rivolgersi al teatro italiano, che è quello morale e fascista»²⁰⁷, il teatro non è un semplice passatempo, che si prefigge come unico scopo quello di divertire, ma un «mezzo di educazione e di elevazione morale [...] un apostolato e una scuola di bene [...] dalla quale la gioventù deve apprendere tutto ciò che è buono». Proprio per questo motivo si ritiene sia più opportuno rappresentare gli aspetti positivi della realtà, rispetto alle vicende «tristi e scabrose

²⁰³ R.d.l. 18 gennaio 1937 n. 209 art. 1.

²⁰⁴ MCP, «Teatro», appunto del 5 maggio 1943 in E. Scarpellini, *M* cit. pp. 197-200.

²⁰⁵ Discorso tenuto alla Camera dei deputati nel 1937 da Dino Alfieri, p. 200.

²⁰⁶ Cfr. E. Scarpellini, *M*

cit. 205.

²⁰⁷ Antonio Gandina, «Controcorrente», XII, 1934 in S. Pivato, *G*

cit. p. 76.

della vita moderna»²⁰⁸: vanno esaltati, dunque, moralità, autorità e ordine, mentre andrebbero evitati conflitti, tensioni sociali e situazioni dove si mostra «il traviamiento, pur col finale ravvedimento, della donna, specialmente se madre o sposa»²⁰⁹. Una tematica molto rappresentata all'interno del teatro educativo è quella missionaria, che conosce la sua fortuna soprattutto sotto il pontificato di Pio XI, ricordato come il «papa missionario». Questo tema viene usato soprattutto come strumento di propaganda: il personaggio più presente è quello di un missionario buono che va a “civilizzare” le popolazioni “arretrate”, spesso rappresentate con tratti animaleschi, portando il messaggio evangelico e permettendo la loro “redenzione”. Spesso, per dare più risalto alla fede e al sacrificio del missionario, l'opera si conclude con la sua uccisione da parte delle popolazioni che voleva “redimere”, e questo fa di lui un martire; la figura del missionario che si prodiga per un miglioramento delle condizioni delle popolazioni “barbare” s'inscrive perfettamente nella retorica fascista, soprattutto in concomitanza della campagna africana. Un altro aspetto in comune tra il teatro morale e il teatro fascista è l'esaltazione del repertorio nazionale a discapito di quello straniero, oltre, al sentimento antibolscevico diffuso.

La censura, inoltre, si rivela particolarmente tollerante nei confronti della produzione cattolica; sono pochissimi, infatti, i drammi cattolici che non ottengono il nulla osta (tra questi ricordiamo di Saverio Fino, vietata per l'eccessiva indulgenza dimostrata verso i personaggi dei contrabbandieri e per «vilipendio delle forze armate», in quanto un generale viene presentato con tratti comici). Leopoldo Zurlo, inoltre, presta molta attenzione ai drammi che trattano argomenti religiosi, avvalendosi del parere di don Giuseppe Ricciotti prima di concedere il nulla osta alle opere che affrontano queste tematiche. Non mancano, tuttavia, alcune controversie, soprattutto in merito all'organizzazione del teatro cattolico, mal tollerata da alcuni esponenti del regime. Anche il teatro morale presenta un'organizzazione di tipo centralizzato, con il Segretario delle attività artistico-educative che controlla le attività filodrammatiche scegliendo il repertorio e svolgendo una funzione di coordinatore²¹⁰. Se però Mussolini si rivela tollerante nei confronti delle iniziative dell'Azione cattolica in ambito teatrale, sostenendo che «lo Stato può usare qualche tolleranza per le filodrammatiche e altri mezzi di ricreazione»²¹¹, lo stesso non si può dire dei segretari di alcuni fasci locali. Essi esprimono particolare preoccupazione nei confronti della concorrenza esercitata dai “teatrini” nei confronti delle istituzioni del regime. Esemplificativa di ciò è la lettera del Segretario del

²⁰⁸ Mons. L. Ferretti, *N*
64.

«La palestra del clero» XIII, 1934 in S. Pivato, *G*

cit. p.

²⁰⁹ Lettera del 15 marzo 1931 di mons. Calchi Novati, p. 30.

²¹⁰ S. Pivato, *G* cit. p. 42.

²¹¹ Lettera di Mussolini a Grandi, 8 febbraio 1930 in S. Pivato, *G*

cit. p. 35.

fascio di un piccolo paese nella Romagna che racconta di come, in un circolo cattolico, don Pietro Della Bilancia, «noto antifascista», fa rappresentare «commedie di indole cattolica» riducendo il prezzo di ingresso per gli iscritti al circolo, ma non per gli iscritti al dopolavoro o ai balilla. Ciò costituisce una vera e propria azione di propaganda: in questo modo, infatti, i giovani preferiscono frequentare il circolo cattolico rispetto alle case del fascio. La lettera si chiude con la richiesta esplicita di togliere a don Pietro il permesso di organizzare spettacoli teatrali «anche perché i fascisti locali, non intendendo di permettere tale propaganda, non dovessero agire direttamente»²¹². In ogni caso, negli anni '30, i rapporti iniziano a incrinarsi, arrivando allo scioglimento di tutte le associazioni giovanili legate all'Azione cattolica, tramite un decreto del 1931, a cui il Papa risponde con la famosa enciclica *L* .

Un caso emblematico dei difficili rapporti tra Chiesa e Stato riguarda *A* di Sem Benelli. Il dramma affronta tematiche religiose e porta in scena due papi: Alessandro VI e Sisto IV, entrambi rappresentati come papi senza scrupoli morali. Che il primo venga rappresentato con questa caratteristica non è una novità, dal momento che viene considerato una figura negativa anche negli ambienti cattolici conservatori. Discorso diverso è per il secondo, considerato generalmente in modo positivo e che qui viene rappresentato in atteggiamenti intimi con Caterina Sforza e coinvolto nella congiura dei Pazzi a Firenze e in altre due azioni violente. Nell'opera, le due figure vengono messe a confronto, attraverso costruzioni simmetriche che portano a un parallelismo tra i due papi, in una prospettiva decisamente anticlericale. Quando l'opera arriva nelle mani di Zurlo, egli, capendo di trovarsi di fronte a un caso molto delicato, decide di chiedere il parere a Mussolini, il quale sostiene che il dramma «è ben congegnato e nel complesso è un forte lavoro», ma indica alcune scene da tagliare poiché «potrebbero dar luogo a qualche protesta da parte del clero»²¹³. Qualche giorno dopo, tuttavia, lo stesso Mussolini chiede a Zurlo di approvare l'opera senza apportare alcuna modifica. Non ci sono spiegazioni ufficiali in merito a questo ripensamento del duce, una spiegazione plausibile è che si tratti di un modo per testare i rapporti con la Chiesa. Poco dopo le prime rappresentazioni, naturalmente, arrivano le critiche da parte della stampa cattolica e il Vaticano inizia a far pressione sul Governo affinché l'opera venga vietata, soprattutto dal momento che ricorre l'anno santo. Mussolini, per cercare un compromesso, stabilisce che «il lavoro in questione potrà continuare ad essere rappresentato nei vari teatri d'Italia, all'infuori di quelli di Roma ove la rappresentazione di esso non dovrà essere consentita». Poco dopo, tuttavia, viene pubblicata la notizia di una rappresentazione proprio nella capitale; si cerca, allora, un nuovo compromesso

²¹² Lettera del Segretario politico della Sezione di Verucchio (Forlì) del P.N.F. al Commissario straordinario della Federazione provinciale fascista di Forlì, 23 novembre 1931, p. 36.

²¹³ Lettera di Mussolini a Zurlo in G. Bonsaver, cit. p. 96.

e si decide di rappresentare l'opera a Roma ma con i tagli previsti inizialmente. Non mancano, ancora una volta, le critiche sulla stampa cattolica, la quale, soprattutto dopo la diffusione dell'opera integrale edita Mondadori, inizia una dura invettiva verso l'autore, accusandolo di essere ebreo e, successivamente, definendolo «non giudeo. Ma Giuda» e criticando direttamente il duce. La vicenda si conclude con il sussidio a fondo perduto di 25.000 lire riconosciuto a Sem Benelli dal Governo, probabilmente per le vicissitudini subite dall'autore nella tournée di *A* ^{0/2},

6,

Nel 1940 viene emanato un regolamento esecutivo in cui si ribadiscono le indicazioni date nel precedente Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, con il trasferimento delle competenze del precedente Ministero al Ministero della cultura popolare e il rafforzamento della censura repressiva²¹⁵. Con l'entrata in guerra dell'Italia al fianco della Germania la censura pone ancora più attenzione alle opere scritte da autori ebrei o che presentano «intrecci di razze» e a quelle che possono offendere i paesi alleati, come per esempio *P* di Gerolamo Rovetta, dramma risorgimentale patriottico in quattro atti, vietato probabilmente perché antiaustriaco²¹⁶. Naturalmente, grande importanza viene data anche alla morale, in particolare vengono vietati i drammi che portano in scena dinamiche incestuose, come di Claudio Anet, che racconta di un uomo che riconosce nella sua amante sua figlia e «poiché quei due si amavano decidono di...continuare», commedia definita «stomachevole anche per gli adulti»²¹⁷.

Con l'avanzare della guerra diventa sempre più difficile mantenere la situazione sotto controllo, anche all'interno delle fila del fascismo stesso, dove le diverse parti hanno opinioni contrastanti in merito alle opere da censurare o meno: non sono rari i casi in cui critici o giornalisti esprimono parere contrario rispetto alle decisioni di Zurlo, chiedendo spiegazioni, le quali non tardano ad arrivare, dal momento che l'opera di revisione è sempre ragionata, dunque facilmente motivabile dal censore.

Un esempio di queste divergenze si verifica proprio nell'ottobre del 1942, in una fase particolarmente acuta del conflitto, quando «Il popolo d'Italia», giornale del duce, giudica «immorale e contraria al clima fascista» la commedia di Vincenzo Tieri, autore piuttosto noto, a cui è stato concesso il nulla osta per la rappresentazione. Mussolini in persona

²¹⁴ G. Bonsaver, cit. pp. 92-103.

²¹⁵ R.d. 6 maggio 1940 n. 635 art. 127.

²¹⁶ Cfr. Sinossi a cura di Paolo Alberti <<https://liberliber.it/romanticismo-di-gerolamo-rovetta/>>.

²¹⁷ M. Cesari, cit. p. 103.

chiede spiegazioni a Zurlo, il quale, tramite Alessandro Pavolini, scrive un rapporto in cui si difende dalle accuse di immoralità, facendo notare che queste

Sono accuse di cui il censore sorride.

[-Della sua morale risponde tutta la sua vita.

[-Della sua comprensione esatta rispondono oltre diciassettemila lavori teatrali esaminati da solo conciliando a una istituzione antipatica a cordialità degli autori]²¹⁸.

Nel corso del 1943 le maglie della censura si stringono ulteriormente: vengono vietate tutte le opere di autori stranieri, indipendentemente dalla trama o dal soggetto rappresentato, proibendo la rappresentazione di opere prive del nulla osta anche nel Teatro delle Arti. La censura diventa più rigida anche nei confronti di drammi provenienti da autori di «sicura fede fascista», come per esempio, *P* di Eno Mecheri, un radiodramma che narra gli avvenimenti della presa di Fiume con grande esattezza storica. L'opera viene trasmessa a Zurlo precisando che è già stato sottoposto alla Direzione generale della stampa, la quale, nonostante abbia trovato cinque passaggi «incriminati» che andrebbero corretti, sarebbe favorevole a una sua diffusione. Il prefetto, tuttavia, decide di non concedere il nulla osta proprio per l'«esattezza dei fatti narrati»: si rende perfettamente conto, infatti, che durante una guerra non si può presentare il racconto di quello che, di fatto, è stato un ammutinamento militare e un atto di disobbedienza di un cittadino ai gerarchi e al governo. Il fatto che si tratti della «gloriosa impresa fiumana» e che abbia per protagonista D'Annunzio, precursore del fascismo, non basta a bilanciare gli effetti negativi che una sua diffusione, soprattutto via radio, potrebbe avere sugli ascoltatori e sui militari impegnati in questa delicata fase del conflitto²¹⁹.

Con la caduta del fascismo, Zurlo si rifiuta di aderire alla RSI, venendo sostituito nel suo incarico di censore. In 13 anni di attività, come ricorda lui stesso, ha valutato circa 18.000 copioni con un numero di correzioni che «supera quello dei lavori pervenuti»²²⁰.

All'indomani del 25 aprile, Badoglio decide di sostituire il Ministro della cultura popolare con Guido Rocco, il quale, però, si concentra soprattutto sulla stampa e non riesce a esercitare un effettivo potere politico. All'interno del mondo teatrale c'è chi auspica una rinascita, sostenendo che «autori, critici, attori, sono tutti in riga, decisi concordemente a creare il teatro nuovo, il loro teatro»²²¹. Alcuni ritengono sia necessario il ripristino di una libertà nella scelta dei repertori da parte dei teatri, così da ottenere una crescita economica; altri mettono in luce l'importanza di salvaguardare la produzione nazionale, non attraverso opere coercitive ma

²¹⁸ P. Iaccio, cit. pp. 17-18.

²¹⁹ G pp. 26-28.

²²⁰ P. Ferrara, *A* cit. p. 52.

²²¹ R in «Scenario», agosto 1943 in E. Scarpellini, *M* Milano, LED, 2004 p. 332.

attraverso premi, facilitazioni e promozioni, nonostante siano d'accordo che l'ingerenza dello Stato debba essere minore. Queste speranze, però, s'infrangono con la nascita della Repubblica di Salò, che comporta una riorganizzazione degli uffici ministeriali: in particolare, la direzione generale del teatro e quella del cinematografo vengono riuniti in un'unica direzione dello spettacolo (che avrà come direttore Giorgio Venturini, poiché Nicola De Pirro non si è trasferito al nord), per volontà di Ferdinando Mezzasoma, a capo del Ministero della cultura popolare, dislocato a Venezia. Questo accorpamento è dovuto essenzialmente a due ragioni: la prima è la mancanza di personale, la seconda risiede nell'obiettivo di eliminare le interferenze tra le due amministrazioni e assicurare maggior omogeneità. Ferdinando Mezzasoma comprende la necessità di rivedere la legislazione in materia teatrale, difficilmente attuabile soprattutto nelle province più lontane dalla RSI. Decide, dunque, di estendere le funzioni degli addetti stampa, conferendo loro ampi poteri di controllo su tutti i settori culturali, compreso il teatro, così che in ogni capoluogo sia presente un funzionario in rappresentanza del Ministero²²².

In questo periodo, tuttavia, non ci si limita a un ripensamento delle norme vigenti ma si avanzano anche nuove proposte come, per esempio, quella di istituire un Consiglio nazionale dello spettacolo, composto da tre sezioni (musica, teatro drammatico e cinematografo) in cui operano diversi esperti che lavorano in enti pubblici e in istituzioni artistiche, con lo scopo di risolvere concretamente i problemi di questo settore. Il progetto, però, non viene approvato poiché ritenuto eccessivamente dispendioso dal punto di vista delle risorse umane ed economiche²²³.

²²² D.m. 27 novembre 1943 n. 924 p. 334.

²²³ Atti del Consiglio dei ministri RSI (1943-1945), b. 175; f. 44, Min. Finanze a MCP, 27 maggio 1944, p. 335.

Capitolo 3: La censura teatrale nel periodo repubblicano: un lento affrancamento dal regime fascista

/, *G*

Nel secondo dopoguerra, sia negli Stati Uniti che in tutta Europa, si avverte l'esigenza di un profondo rinnovamento nel mondo del teatro «rispetto alle convenzioni cristallizzate della scena ufficiale». Nasce il «nuovo teatro», come viene chiamato da diverse personalità dello spettacolo, anche se non sempre sono sottintesi gli stessi intenti. Questa dicitura, infatti, non mira a includere certe opere ed escluderne altre, quanto a identificare un periodo storico, che potrebbe comprendere gli anni tra il 1947, data in cui Julian Beck e Judith Malina fondano il Living Theatre, considerato il primo gruppo del «nuovo teatro», e gli anni Ottanta, con il 1970 individuato come anno spartiacque di due "epoche" del «nuovo teatro». Nella sua ultima fase, tra gli anni Sessanta e Settanta questo «nuovo teatro» arriva alla sua più completa maturazione -basti pensare a opere quali *L B* realizzata da Peter Brook o l'*M D* nella regia di Luca Ronconi- ma allo stesso tempo si giunge a una sorta di «deteatralizzazione teatrale», portando a compimento un processo di fuoriuscita dal Teatro. È quest'ultimo aspetto che, probabilmente, accomuna le varie opere a cui possiamo riferirci con questa dicitura: la tensione al «superamento dei limiti storicamente imposti alla scena occidentale, delle sue convenzioni ormai svuotate». È difficile dire se questo "tendere oltre il teatro" sia stato un processo distruttivo o un ampliamento dei suoi confini, probabilmente entrambe le cose insieme²²⁴.

Per quanto riguarda strettamente l'Italia, invece, dopo la Seconda guerra mondiale il sistema teatrale è nuovamente in crisi. Ormai il «grande attore» è stato definitivamente superato e la figura del regista si è affermata come custode e garante delle reali intenzioni dell'autore, nonostante non manchino, in Italia come in Europa, diversi esempi di autori-attori, come per esempio Eduardo de Filippo e, successivamente, Dario Fo²²⁵. Tendenzialmente si dà più importanza al testo scritto, rispetto alla rappresentazione scenica o alle scelte registiche, in quella che viene definita una prospettiva «testocentrica»²²⁶, dal momento che al testo si riconosce un certo valore letterario e artistico, oltre alla sua durabilità nel tempo. Dalla seconda metà del Novecento in poi, tuttavia, inizia a diffondersi tra i registi la tendenza a portare in

²²⁴ M. De Marinis, *G /725 /75*, Milano. Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1987 pp. 1-7.

²²⁵ M. Cambiagli, A. Egidio, I. Innamorati, A. Sapienza, *M*, Milano, Pearson, 2020 p. 311.

²²⁶ G. Gurzoni, *D*, Tesi di laurea presso l'università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-15.

scena spettacoli «vecchi» ma “riadattati”. Si potrebbero fare innumerevoli esempi di opere classiche “rivisitate”, ambientate in un’epoca storica o in una nazione diversa, con personaggi diversi e, a volte, addirittura con un finale diverso. Questa pratica, tuttavia, non rappresenta una novità: nel periodo del «grande attore» non è raro trovare opere adattate in base alla necessità dell’attore che le interpreta. Il caso forse più eclatante è la versione del *Titus Andronicus* di Shakespeare trasformata da Giulio Carcano, su richiesta di Adelaide Ristori, in *Il re di Scozia* nella quale, naturalmente, il protagonista è femminile e viene adattato per venire incontro alle esigenze sceniche dell’attrice²²⁷. La pratica di mettere mano a opere già conosciute dal pubblico teatrale, dunque, non è nuova, quello che cambia sono le aspettative del pubblico: nell’Ottocento le persone non andavano a teatro solo per vedere l’opera di Shakespeare ma per vedere Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, Adelaide Ristori o il «grande attore» del momento che interpretava un’opera di Shakespeare. Ora, l’opera scritta ha acquisito un’importanza diversa e ci si chiede se una nuova interpretazione non sia un “tradire” l’opera originaria. Su questo tema ci sono scuole di pensiero diverse: c’è chi, come il critico teatrale Silvio D’Amico, ritiene che un’interpretazione lontana dall’opera di partenza renda l’opera originaria irriconoscibile e c’è chi, come Linda Hutcheon, esprime qualche riserva verso quello che definisce il *D* *A* e la riproduzione di un’opera tale quale l’originale, anche se magari veicolata attraverso un diverso medium. La studiosa sostiene che, a volte, per lasciare intatto lo spirito dell’opera, occorra adattarla al medium che si usa e al periodo storico in cui ci si trova, in modo che l’opera risulti più comprensibile per gli spettatori contemporanei²²⁸. Per quanto riguarda il «nuovo teatro», in Italia si è tradotto in un tentato rinnovamento, a fianco del teatro di regia, il quale negli anni Cinquanta conosce prima il suo «apogeo» e successivamente inizia la sua «parabola discendente»²²⁹. Questo rinnovamento non ha ottenuto i risultati sperati, ma ha avuto un ruolo significativo per quanto riguarda l’origine di certi fenomeni avanguardistici individuati nelle figure di Carmelo Bene e di Carlo Quartucci. Un aspetto che non si può fare a meno di considerare, anche per comprendere meglio alcune scelte politiche nell’ambito della censura teatrale, è il rapporto con gli Stati Uniti. Bisogna innanzitutto tenere conto che, rispetto al periodo fin qui preso in considerazione, non c’è stato un influsso americano: queste esperienze avanguardistiche si sono sviluppate in maniera assolutamente autonoma dalla scena americana, se non altro perché sono venute prima. Nel 1959, anno di esordio di Bene e Quartucci, in America esisteva solo il Living Theatre, gli altri gruppi importanti erano già nati, ma iniziano

²²⁷ M. Cambiaghi et al. cit. p. 177.

²²⁸ Cfr. L. Hutcheon, *R*, G, Roma,

Armando, 2011, pp. 19-59.

²²⁹ M. De Marinis, *G* cit. pp. 151-162.

a produrre opere solo agli inizi degli anni Sessanta. Naturalmente, solo qualche anno dopo, le del Living Theatre avranno un impatto considerevole sulla produzione italiana, anche se sembra che si sia trattata di un'influenza solo superficiale, «un'imitazione formalistica» più che ideologica, anche dal momento che spesso in Italia non sempre vengono compresi i motivi etico-ideologici dietro queste messe in scena così innovative.²³⁰

Con la crisi economica del settore teatrale, spesso si assiste, soprattutto da parte dei proprietari dei teatri stabili, a un prevalere delle logiche economiche rispetto a quelle artistiche, tuttavia, paradossalmente, questa scelta ha contribuito alla crisi del teatro italiano. Il tentativo di proporre spettacoli per il grande pubblico porta al venir meno di spettacoli più impegnati, dedicati a un pubblico colto, in grado di apprezzarli. Il teatro italiano si trova, dunque, a dover scegliere tra il «concettismo problematico» presente in alcuni generi come il teatro intimista di Ugo Betti, quello sociale-marxista di Luigi Squarzina, o quello cattolico di Diego Fabbri, e un «gusto bozzettistico-spettacolare di superficiale respiro». Da un lato, si avverte l'esigenza di ampliare i propri confini, dall'altro, è ancora viva la necessità di difendere i propri valori e raggiungere un pubblico «qualificato»: si cerca, dunque, l'equilibrio nell'acquisizione di nuovi spettatori consapevoli della funzione d'arte del teatro, evitando così una sua svalutazione²³¹.

0, B

Per quanto riguarda la censura teatrale, nel biennio di transizione, 1945-1947, diversi copioni che erano stati sospesi in attesa di giudizio, acquistano libertà e vengono messi in scena. Nel clima del tutto particolare del dopoguerra, la rivista teatrale conosce un grande successo, soprattutto nella forma della satira politica: con il venir progressivamente meno di una censura efficace, cadono anche i «tabù» della politica e del costume e si avverte la libertà di «dir male e parodiare»²³². Molte delle opere rappresentate in questo (breve) periodo complesso sono satire che erano state osteggiate dalla censura e che vengono rappresentate non senza polemiche e lamentele, le quali, invece che demolire l'opera ne accrescono l'interesse del pubblico. In questo periodo di «liberi tutti» il valore artistico delle opere rappresentate è tendenzialmente di basso livello, questo accade perché, probabilmente, ancora una volta, come si è sostenuto, non sono maturi i tempi per un teatro nazionale²³³. Dopo quello che viene avvertito dagli artisti come «l'unico periodo in cui si ragionò civilmente», poiché si aveva l'impressione che l'arte fosse davvero libera e non soggetta a limitazioni esterne, e dalla classe dirigente come «un

²³⁰ G

²³¹ G. Pullini, *A*

²³² C. Di Stefano,

²³³ G

G , Bologna. Cappelli. 1960, pp. 84-128.

G cit. pp. 130-131.

martirio uguale a quello dei carcerati costretti a passare il giorno e la notte con un faro accecante davanti agli occhi»²³⁴, per la scarsa qualità artistica del repertorio proposto e per la rappresentazione di diversi drammi considerati immorali, viene ristabilita la censura, anche se con modalità e misure diverse da quelle adottate fino ad allora.

Difatti, il periodo del secondo dopoguerra è un periodo complesso e caotico anche per quanto riguarda la censura teatrale: da un lato ci si rende conto che c'è bisogno di fissare delle regole e dare delle indicazioni per regolamentare il mondo dello spettacolo, dall'altro si è consapevoli che non si può mantenere l'impianto messo in piedi dal Governo fascista.

Nel 1944, nell'Italia liberata, durante il I Governo Bonomi, viene soppresso il Ministero della cultura popolare²³⁵, e con esso l'ufficio censura. Al suo posto, viene istituito il Sottosegretariato per la stampa e le informazioni posto alle dirette dipendenze del Presidente del Consiglio dei ministri²³⁶. Viene però stabilito che ad esso «sono devoluti tutte le attribuzioni e i poteri, demandati dalle disposizioni vigenti al Ministero per la cultura popolare» e si afferma che «il personale del soppresso Ministero passa alle dipendenze del Sottosegretariato per la stampa e le informazioni»²³⁷, a capo del quale viene posto Giuseppe Spataro. Alla Presidenza del consiglio, inoltre, viene affidato l'archivio del precedente Ministero, che continua ad essere usato fino a dicembre dello stesso anno, aggiungendo alle pratiche del periodo fascista quelle relative ai nuovi copioni da revisionare²³⁸. Stando ad alcune ricostruzioni, sembra che il Ministro dell'interno tenti di riottenere il controllo della censura teatrale e cinematografica ma riceva un deciso rifiuto da parte di Spataro, il quale gli ricorda gli «inconvenienti [...] verificatisi in passato per la diversità di criteri adottati da chi eseguiva la censura e che portava inevitabilmente a decisioni difformi da provincia a provincia». Secondo il sottosegretario questo basta per «giustificare il mantenimento della censura da parte di un organo centrale che si occupi esclusivamente delle attività spettacolari»²³⁹. La scelta di accentrare tutte le funzioni nelle mani di un unico Ministero, il quale, oltre che essere responsabile della censura, si occupa anche di concedere la licenza ai teatri e assegnare premi e sovvenzioni, trova spiegazione nella volontà, da parte del Governo, di controllare ogni aspetto del mondo dello spettacolo, senza tralasciare nulla. Come nel periodo fascista, anche in questo periodo la censura non ha solo la

²³⁴ V. Brancati, *P* in id. Milano, Bompiani, 1974, p. 28.

²³⁵ D.lgt. 3 luglio 1944, n. 163, art. 1.

²³⁶ *G* art. 2.

²³⁷ *G* art. 3.

²³⁸ P. Ferrara, *A* cit. p. 110.

²³⁹ Lettera del sottosegretario Spataro alla Presidenza del Consiglio dei ministri e p.c. al Ministero dell'interno, 14 settembre 1944 in M. Procino, *G* cit. p. 126.

funzione di mantenere l'ordine pubblico, ma viene inserita in un disegno più ampio di azione educativa e culturale.

Alcuni mesi dopo, il Sottosegretariato viene modificato, diventando Sottosegretariato di Stato per la stampa, spettacolo e turismo²⁴⁰, al cui vertice viene posto Francesco Libonati. Da quest'anno in poi si succedono vari uffici con competenze in materia di spettacolo, responsabili anche della censura.

Nel 1945, sotto il Governo Parri, si assiste alla soppressione di questo Sottosegretariato²⁴¹ e si stabilisce che

l'avv. Giustino Arpesani, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, [...] dovrà presentare, entro trenta giorni dall'entrata in vigore del presente decreto, le proposte concernenti la devoluzione delle attribuzioni di detto Sottosegretariato ad altre amministrazioni, o la conseguente ripartizione dei relativi servizi e del personale del soppresso Sottosegretariato tra le amministrazioni stesse²⁴².

Nello stesso anno, la Presidenza del consiglio pubblica un «Bollettino delle opere teatrali approvate»²⁴³ e apre un nuovo archivio della censura teatrale, che verrà chiuso nel 1962, mentre nel 1946 emana una circolare esplicativa sull'esecuzione della censura²⁴⁴.

rappresentazione di *Le Femmine* di Marcel Achard²⁴⁷; anche a Venezia, dopo l'autorizzazione per la prima, il dramma viene vietato. Si aggiunge, infine, anche la censura ecclesiastica, di certo non per legge, ma che continuerà a svolgere la sua funzione anche quando verrà istituita una nuova «censura di Stato», portando avanti un'azione parallela e complementare a quella ufficiale, invitando i fedeli a non assistere a rappresentazioni considerate immorali.

I,

Nel 1947, il ruolo di Sottosegretario alla presidenza del Consiglio con delega al cinema e allo spettacolo viene ricoperto da Giulio Andreotti -il quale manterrà l'incarico fino al gennaio 1954- dimostrandosi un'importante figura di collegamento tra la cultura e la politica.

le attribuzioni demandate alla Presidenza del Consiglio dei Ministri in materia di cinematografia, teatro e spettacoli in genere, nonché in materia di stampa e di radio e quelle spettanti all'Ufficio della proprietà letteraria artistica e scientifica, sono assolte rispettivamente dalla Direzione generale dello spettacolo, dal Servizio delle informazioni e dall'Ufficio della proprietà letteraria artistica e scientifica [...] istituiti presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri²⁵⁴.

Viene prevista, inoltre, la possibilità della «riammissione nell'Amministrazione di provenienza degli impiegati nominati a posti di ruolo del soppresso Ministero della cultura popolare [...], qualora essi ne facciano domanda entro tre mesi dalla data di entrata in vigore del presente decreto» stabilendo che «il personale trasferito [...] è collocato nel ruolo di origine anche in soprannumero, con il grado e l'anzianità di grado conseguiti»²⁵⁵.

A capo della Direzione generale dello spettacolo, la quale assorbe anche l'Ufficio centrale della cinematografia²⁵⁶, viene posto Nicola De Pirro, ex direttore generale del teatro del Ministero della cultura e della propaganda, oltre ad essere stato ex squadrista e sciarpa littorio, era a capo della Direzione generale per il teatro prima di Leopoldo Zurlo e successivamente direttore dell'ufficio censura, ruolo che ha ricoperto fino alla caduta del regime. Nicola De Pirro, prima di essere posto ai vertici della Direzione generale del teatro, subisce il processo di epurazione, ma presenta ricorso e lo vince. È lui a prendere in mano la situazione, scrivendo alla Divisione censura teatrale:

da circa due mesi, da quando sono qui, non ho avuto alcun segno dell'esistenza di una censura teatrale presso gli uffici. Eppure avrei diritto di conoscere quali lavori sono stati permessi, quali vietati, ecc. vorrei sapere chi firma i visti di censura. Desidererei sapere chi risolve – ed in quale modo – i casi dubbi.

Dalla risposta della Divisione si evince che essa negli ultimi due mesi ha svolto un «lavoro di semplice amministrazione»: i responsabili della concessione del nulla osta erano Franco e Cesare Vico Lodovici, mentre dei casi dubbi se ne occupa il Sottosegretario in persona²⁵⁷.

La divisione incaricata del controllo censura viene quindi ripartita in tre sezioni:

I^a lettura e approvazione copioni, rapporto con gli autori e compagnie, commissione censura;
 II^a controllo e vigilanza sugli spettacoli, rapporti con gli addetti stampa e le autorità di P.S.;
 III^a archivio e raccolta copioni biblioteca²⁵⁸.

²⁵⁴ D.l. 8 aprile 1948, n. 274, art. 1.

²⁵⁵ *G* art. 5.

²⁵⁶ Istituito con l. 16 maggio 1947, n. 379, art. 2.

²⁵⁷ Lettera di De Pirro alla Divisione censura teatro, Roma, 10 maggio 1948 in M. Procino, *G* cit. p. 127,

²⁵⁸ M. Procino, *G* cit. p. 127.

Con questa norma si ripristinano gli apparati che prima costituivano il Ministero della cultura popolare, anche se nascosti negli organi della Presidenza del consiglio.

La prassi e i motivi di censura rimangono pressoché immutati: rispetto della morale, buon costume e ordine pubblico. Prima di concedere il visto viene sentito il parere di una commissione, la quale, in teoria, è solo consultiva, ma che, in realtà, «deciderà il destino di un'opera». Il copione dev'essere presentato sempre in duplice copia al Sottosegretariato, «con una domanda in carta da bollo che da L. 8 del dopoguerra arriva a L. 32 dal novembre 1945 e nel 1952 a L. 200», oppure al prefetto della provincia, il quale provvede a inviarlo alla Direzione dello spettacolo. Viene mantenuta anche la censura repressiva, concedendo all'autorità di pubblica sicurezza e al prefetto sia la facoltà di sospendere lo spettacolo, sia il diritto di assistere alle prove generali. Una volta ottenuto il visto, la compagnia deve comunque presentare il testo alle varie prefetture, le quali possono apportare ulteriori tagli o sospendere la rappresentazione nella propria giurisdizione²⁵⁹. Viene, inoltre, posto il divieto di ironizzare sugli alleati, di criticare il matrimonio, di trattare i temi dell'adulterio, del divorzio e di parlare di sesso o di religione. Questa stessa prassi viene adottata per le trasmissioni radiofoniche e, dal 1954, anche per quelle televisive.²⁶⁰

Nel 1950, Nicola De Pirro chiede espressamente al direttore generale della Rai, Salvino Sernesi, che i copioni delle trasmissioni radiofoniche arrivino più rapidamente alla Direzione per la concessione del nulla osta. Sernesi lo accontenta, decidendo che saranno sottoposti a censura preventiva solo «i radiodrammi inediti, le commedie in prima esecuzione, le trasmissioni di rivista», escludendo quindi dalla censura preventiva documentari, radiocronache, rielaborazioni letterarie e trasmissioni per ragazzi. Ritiene, inoltre, che, per quanto riguarda le trasmissioni di rivista, sia più opportuno che la Direzione limiti la sua revisione «a quelle rubriche che abbiano carattere organico, con personaggi o scenette o una storia», tralasciando, invece, le «semplici presentazioni musicali o di varietà in cui il testo ha la sola funzione di collegare le esecuzioni musicali e che non sempre è scritto»²⁶¹.

Il 4 agosto del 1954 alcuni deputati del partito comunista e del partito socialista presentano una proposta di legge che prevede di istituire una Commissione nazionale presso la Direzione generale dello spettacolo, con lo scopo di verificare se effettivamente le opere teatrali presentate abbiano «contenuto osceno» (in accordo con l'art. 21 della Costituzione); il suo giudizio avrebbe dovuto essere valido per tutto il territorio nazionale. Viene prevista anche la presenza

²⁵⁹ M. Procino, «Prometeo» in id., G cit. p. 128.

²⁶⁰ M. Procino, G cit. p. 128.

²⁶¹ Lettera di Salvino Sernesi a Nicola De Pirro, Roma, 5 maggio 1950, in M. Procino, G cit. p. 128.

di una Commissione di seconda istanza, che, come la precedente, ha il compito di pubblicare un bollettino in cui vengono spiegate le ragioni per cui non si concede il nulla osta a determinate opere²⁶². Il testo della proposta di legge, però, non viene discusso e qualche giorno dopo viene emanata una circolare, conosciuta come circolare Ermini, dal nome del sottosegretario ai servizi dello Spettacolo, Giuseppe Ermini, in cui si dispone che la domanda di nulla osta venga fatta da chi ha «il permesso di agibilità»: non è più l'autore o il suo amministratore legale a chiedere il visto, ma la compagnia che vuole portare in scena una determinata opera. In questo modo, può accadere che un testo possa essere portato in scena da una compagnia, ma non da un'altra. Si dispone, inoltre, che nelle domande, oltre al testo che si vuole rappresentare, è necessario specificare il nome della compagnia e i suoi «principali esponenti». In caso di «aggiunte e modifiche ad un lavoro già munito di nulla osta», esse dovranno «essere presentate in due copie conformi, numerate, dattiloscritte, accompagnate da una domanda in carta libera»²⁶³. Questa concessione del nulla osta alla compagnia e non all'opera appare in un certo senso in contraddizione con le idee di libertà, presentandosi quasi come una forma di discriminazione tra le compagnie²⁶⁴, ma bisogna anche tenere presente che nel 1948, con l'entrata in vigore della Costituzione, è venuta meno la censura preventiva sulla stampa²⁶⁵: questo, nel concreto, significa che un'opera può raggiungere liberamente il pubblico sotto forma di testo scritto, ma viene sottoposta a censura nel caso essa venga rappresentata.

È in questo stesso anno, inoltre, che la televisione inizia a fare il suo ingresso nelle case dei cittadini e la situazione si complica ulteriormente. Dal momento che non è possibile effettuare un controllo diretto su quale sia il pubblico televisivo, è necessario esercitare un controllo più rigido ed è anche a questo fine che si decide di rendere la televisione monopolio di Stato. Per quanto riguarda gli spettacoli teatrali, l'avvento della televisione significa l'inizio di una doppia censura, con diverse complicazioni, dovute al fatto che spesso il copione arriva solo il giorno prima dell'inizio delle riprese. Lo stesso Oscar Luigi Scalfaro, il quale ha sostituito Andreotti nel ruolo di Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, si lamenta, facendo riferimento, in particolare, a due sceneggiati televisivi: *B* che presenta alcune «scene brutali e macabre» e la *G* di Baccelli, che contiene «battute volgari ed una scena d'amore troppo veristica»²⁶⁶. Il controllo esercitato dai vertici della Rai è molto rigido e selettivo, con la

²⁶² Proposta di legge n. 1136, *P*, presentata dai deputati Viviani e Corbi, del Pci, Pieraccini e Mazzali, del Psi in M. Cesari, *G* cit. p. 142 cfr. C. Di Stefano, *G* cit. pp. 134-135.

²⁶³ Circolare n. 102 del 16 agosto 1946 in C. Di Stefano, *G* cit. p. 134.

²⁶⁴ Cfr. C. Di Stefano *G* cit. p. 134.

²⁶⁵ Cost. Art. 21.

²⁶⁶ Lettera di Oscar Luigi Scalfaro a Filiberto Guala [consigliere delegato della Rai N.d.A.], Roma, 29 dicembre 1954, in C. Di Stefano, *G* cit. p. 134.

tendenza a preferire le opere nazionali rispetto a quelle straniere e i drammi ottocenteschi rispetto a quelli contemporanei²⁶⁷. La censura, inoltre, si rivela particolarmente dura, anche se non esiste per la televisione un vero e proprio codice, come per esempio, il codice Hays per il cinema hollywoodiano; tuttavia, viene impartito ai funzionari un insieme di norme «più o meno segrete», da applicare quando si trovano ad esaminare un copione. Viene, per esempio, vietata la parola “amante”, anche nelle espressioni “amante del vero” o simili, la parola “membro”, anche quando si intende “membro della famiglia”, o, ancora, alla parola “cazzotto” va preferita “pugno” e l’aggettivo “malefica” viene sostituito con “dannosa”; è inoltre vietato fare il nome di Dio invano, così, invece dell’espressione “per l’amor di Dio” è più opportuno usare “per l’amor del cielo”. Naturalmente, grande attenzione viene posta anche ai temi delle rappresentazioni, in particolare, l’adulterio dev’essere trattato in modo da non «indurre antipatia verso il vincolo matrimoniale» e condannato come una «grave colpa»: ecco il motivo per cui «alcuni personaggi, in televisione, da mogli infedeli divengono amiche e confidenti spirituali». Vengono proibite anche tutte le scene considerate erotiche, che in qualche modo possono «indurre a morbide esaltazioni», specificando che «i baci, e gli abbracci, altre pose o gesti che abbiano comunque esplicita relazione con l’istinto sessuale possono essere rappresentati» ma «con discrezione». Siamo quindi davanti a una doppia censura, dove quella televisiva è ancora più stringente per «non turbare la suscettibilità di nessuno»²⁶⁸. Oltre a vietare totalmente la rappresentazione televisiva di certi drammi, viene usato un ulteriore strumento di censura, più sottile e meno visibile del primo, ovvero, quello di spostare nelle fasce orarie meno seguite le trasmissioni considerate “scomode”, oppure mandandole in onda in concomitanza con programmi molto popolari e molto seguiti: in questo modo, lo spettacolo viene rappresentato e non si può parlare di censura a tutti gli effetti, ma si evita comunque che l’opera venga vista dal grande pubblico²⁶⁹.

Una censura, in questo contesto, è rappresentata dall’istituzione, nel 1959, del Ministero del turismo e dello spettacolo²⁷⁰, il quale è organizzato in tre direzioni:

- 1) la Direzione generale del turismo;
- 2) la Direzione generale dello spettacolo;
- 3) la Direzione generale degli affari generali e del personale²⁷¹.

²⁶⁷ F. Erbosi, cit. p. 51.

²⁶⁸ C. Di Stefano, *G* cit. pp. 143-144.

²⁶⁹ F. Erbosi, cit. p. 51.

²⁷⁰ L. 31 luglio 1959, n. 617, art.1.

²⁷¹ *G* art. 5.

I ruoli organici istituiti col decreto precedente vengono trasferiti al nuovo Ministero²⁷² e Nicola De Pirro viene confermato al vertice della nuova Direzione generale dello spettacolo²⁷³. Nel 1993, questo Ministero viene soppresso a seguito di un referendum abrogativo voluto da 10 consigli regionali, spinti da motivi più politici e istituzionali che amministrativi. Come motivazione di questo referendum c'è la necessità delle regioni di «realizzare in pieno l'ordinamento regionale» e la percezione che il Ministero stia ormai svolgendo un ruolo di «mero erogatore di finanziamenti statali»²⁷⁴. La sua soppressione ha come conseguenza il ritorno della revisione teatrale e cinematografica alla Presidenza del Consiglio, tramite la formazione di un Dipartimento dello spettacolo nato nel 1994-95. Con il I Governo Prodi, le funzioni di questo Dipartimento, comprese quelle relative alla censura, passano al Ministro per i beni culturali e ambientali, nonché vicepresidente, Walter Veltroni²⁷⁵. È proprio Veltroni a dare vita, nel 1998, al Ministero per i beni e le attività culturali, al quale vengono affidate le competenze in materia di spettacolo, con particolare attenzione alle attività teatrali, musicali e cinematografiche²⁷⁶, e dal 2013 si occupa anche di turismo, diventando Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo²⁷⁷, infine, nel 2021 verrà denominato Ministero della cultura²⁷⁸.

2,

/740

Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione.

La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure.

Si può procedere a sequestro soltanto per atto motivato dell'autorità giudiziaria nel caso di delitti, per i quali la legge sulla stampa espressamente lo autorizzi, o nel caso di violazione delle norme che la legge stessa prescriva per l'indicazione dei responsabili. [...]

Sono vietate le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume. La legge stabilisce provvedimenti adeguati a prevenire e a reprimere le violazioni²⁷⁹.

È questo il testo dell'art. 21 della Costituzione entrata in vigore nel 1948. Tuttavia, fino al 1962, rimane in vigore il Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza del 1931 e, con esso, la censura

²⁷² G art. 8.

²⁷³ P. Ferrara, cit. p. 100.

²⁷⁴ M.S. Giannini, 1993 p. 5.

²⁷⁵ P. Ferrara, cit. p. 100.

²⁷⁶ D.lgs. 20 ottobre 1998, n. 368.

²⁷⁷ L. 24 giugno 2013, n. 71.

²⁷⁸ <<https://cultura.gov.it/ministero>>.

²⁷⁹ Cost. Art. 21 commi. 1; 2; 3; 6.

preventiva, nelle misure previste dall'approvazione del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza²⁸⁰ e del suo regolamento esecutivo²⁸¹.

Negli anni Cinquanta vengono avanzate diverse proposte di legge sulla censura preventiva, che porteranno ad accese discussioni sia alla Camera, sia al Senato e che troveranno una loro sistemazione all'interno della legge n. 61 del 12 aprile 1962. Ripercorrendo brevemente alcuni dei dibattiti intorno alle varie proposte di legge, ci si rende conto di come, anche nell'Italia democratica, non si riesca a fare a meno di controllare le forme di comunicazione considerate più "pericolose", quelle che arrivano a tutti i cittadini per mezzo non solo della parola scritta, ma anche dell'elemento visivo e possono essere, proprio per questo, più pervasive. Si è consapevoli, infatti, che le rappresentazioni teatrali, così come quelle cinematografiche, «per le loro peculiari caratteristiche, incidono direttamente sullo spirito, sull'educazione dei cittadini, informandone gli orientamenti ed il costume»²⁸², dunque si avverte la necessità di controllarle. D'altra parte, non manca chi fa notare che l'Italia democratica si fonda anche sulla libertà d'espressione, sancita dalla Costituzione, in particolar modo proprio nell'articolo 21, che verrà più volte preso come limite da non superare quando si cerca di regolamentare la censura teatrale. Il primo tentativo significativo di mettere mano al già citato Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, risale al 1950, quando Guido Mazzali, esponente del Psi, propone di abrogare gli artt. 73 e 74 e l'art. 126 del regolamento esecutivo dello stesso Tulp (tutti e tre questi articoli verranno abrogati solo nel 1994²⁸³). Nella sua proposta di legge, sostiene che «la censura sugli spettacoli non deve essere dettata da ragioni di carattere politico, religioso, culturale, estetico, ma esclusivamente da preoccupazioni di ordine morale; tutela del buon costume»²⁸⁴, inoltre, ritiene più funzionale che «il giudizio della commissione di censura [abbia] valore esecutivo per tutto il territorio nazionale e a tutti gli effetti»²⁸⁵. La proposta, tuttavia, non viene accolta, incontrando il parere negativo del Governo e decade con la fine della legislatura²⁸⁶.

Nel 1956, si assiste a un altro intervento, questa volta da parte dello stesso Presidente del consiglio, Antonio Segni, insieme al Ministro degli interni Fernando Tambroni e al Ministro di grazia e giustizia Aldo Moro, tutti e tre esponenti della Dc. La proposta di legge ha l'obiettivo di unificare i criteri di revisione e controllo per cinema e teatro. Nella seduta dell'anno

²⁸⁰ R.d. 18 giugno 1931, n. 773.

²⁸¹ R.d. 6 maggio 1940, n. 635.

²⁸² Gaspari, nella seduta del 15 novembre 1957, in merito al disegno di legge «revisione dei film e dei lavori teatrali» in <<https://legislature.camera.it>>.

²⁸³ D.lgs. 13 luglio 1994, n. 480, art. 13.

²⁸⁴ Disegno di legge n. 1162, 15 marzo 1950, Art. 2 in D. Tarantini, *N* . Milano. Edizioni di Comunità, 1961. pp. 93-94.

²⁸⁵ *G* art. 5,

²⁸⁶ M. Cesari, *G* cit.

successivo, dove si discute questo disegno di legge, ci si interroga sulla costituzionalità o meno di una revisione teatrale; Gaspari, per esempio, fa notare come l'art. 21 della Costituzione preveda che solo la stampa non è soggetta a censura preventiva, mentre per le altre forme di comunicazione non si danno disposizioni precise. Lo stesso articolo, inoltre, indica chiaramente che la censura va applicata «unicamente alle manifestazioni teatrali e cinematografiche contrarie al buon costume soltanto», ovvero «quelle azioni che, pur essendo contrarie al buon costume, non sono comprese nelle fattispecie dei reati», dunque non rientrano nel Codice penale²⁸⁷. Al termine di lunghe discussioni, il disegno di legge viene approvato con «trentatre voti su quarantacinque, cioè con l'astensione dei commissari di parte comunista» ma non viene discusso in Senato, poiché quest'ultimo viene sciolto anticipatamente²⁸⁸.

Nel 1958, viene presentata un'altra proposta, sempre da parte del Governo, che risulta molto simile alla precedente, ma ancora più rigida. Si stabilisce ancora una volta che le rappresentazioni cinematografiche e teatrali sono soggette a «nulla osta della Presidenza del Consiglio dei ministri». Vengono, inoltre, istituite due commissioni con il compito di controllare se siano presenti «elementi contrari al comune sentimento del pudore» o che siano rappresentati avvenimenti reali o immaginari che possano «turbare il comune sentimento della morale e l'ordine familiare» o «provocare il diffondersi di suicidi o delitti». In questi casi, naturalmente, va negato il nulla osta, motivando tale decisione, così come nel caso di «elementi oggettivi di un reato perseguibile di ufficio». Viene, inoltre, suggerito di imporre il divieto ai minori di sedici anni per certe rappresentazioni. La proposta di legge viene approvata alla Camera, ma incontra qualche perplessità in Senato. Francesco Cerabona, per esempio, ritiene che questo progetto sia incostituzionale: l'articolo 21 vieta «la censura comunque intesa», sostenendo, diversamente da quanto aveva espresso Gaspari, che «se il concetto di censura non può essere applicato alla stampa, non potrà esserlo neppure all'opera artistica figurata». Francesco Cerabona mette in luce come, con il disegno di legge presentato, non si impediscano solo le opere «contrarie al buon costume», ma ci si spinga oltre, andando a «sindacare anche quelle che sono le manifestazioni spirituali, filosofiche di un'opera d'arte»: istituendo la censura preventiva si uccide il pensiero artistico prima ancora che esso venga manifestato. Bisogna, inoltre, notare che, come rileva Gianquinto, nel disegno di legge proposto non si fa riferimento solo al «buon costume», ma viene introdotto un altro «elemento dell'ordine pubblico, che è elemento politico, che non ha nessuna parentela con la Costituzione», il

²⁸⁷ Atti parlamentari, seduta del 15 novembre 1957, in merito al disegno di legge n. 2306: *P* in <<https://www.legislature.camera.it>>.

²⁸⁸ Seduta del 10 giugno 1959 in merito alla proposta di legge n. 713, *P* 1958 <<https://www.senato.it/>>.

problema, dunque, è che con questa proposta di legge si andrebbe a istituire una «censura politica»²⁸⁹.

Nel 1959, durante il II Governo Segni, viene presentato un altro disegno di legge, questa volta proposto da alcuni deputati del Pci, nel quale, ancora una volta, si propone che la sola causa che può impedire la concessione del nulla osta sia «quella sola prevista dalla Costituzione e cioè “l’offesa al buon costume”». Si prevede, inoltre, la possibilità di ricorso a una «Sezione speciale della Corte d’appello di Roma» composta da magistrati dell’ordine giudiziario²⁹⁰. Nell’aprile dello stesso anno, i deputati del Msi presentano una proposta di legge che va nella direzione contraria, ovvero negare il nulla osta anche a quelle opere che offendono «la morale, il sentimento religioso, la patria e il buon costume». Dietro a questa volontà di allargare le cause di negazione del nulla osta c’è l’idea che non ci si debba fermare all’articolo 21 quando si applica la Costituzione, ma sia necessario tener conto anche della tutela dei «valori della Patria e delle istituzioni cui la Costituzione in parecchi articoli [...] fa espresso richiamo». Essi ritengono, inoltre, la necessità che «lo Stato eserciti seriamente questa funzione di controllo» sugli spettacoli teatrali e cinematografici, dal momento che essi hanno una «enorme capacità di educazione o di corrosione dell’animo della collettività nazionale». Porre queste restrizioni non significa “ingabbiare” l’arte, quanto liberarla, evitando che «in suo nome si contrabbandino le licenze più sfrenate, atte a scardinare la morale e l’ordine dello Stato»²⁹¹.

Un paio di anni dopo, i deputati democristiani Borin e Simonacci, presentano un’altra proposta di legge, in cui ritengono che il nulla osta debba essere concesso «dal Ministero del turismo e dello spettacolo, su conforme deliberazione delle commissioni di primo grado e di appello», in caso di divieto, la decisione, naturalmente dev’essere motivata. I «criteri fondamentali» alla base del nuovo ordinamento devono essere: il rispetto degli articoli 21 e 33²⁹² della Costituzione, «conciliare le esigenze della tutela del buon costume con la libertà dell’espressione artistica», la tutela dei minori, la regolamentazione degli organi di revisione e la riduzione dei «contrastanti fra l’intervento del potere esecutivo e quello degli organi giudiziari»²⁹³. Il Governo, tuttavia, è contrario e, alcuni mesi dopo, presenta un altro disegno di legge al Senato, in cui propone che il limite d’età, fissato a sedici anni nella proposta di Borin

²⁸⁹G

²⁹⁰ Atti parlamentari, Camera dei deputati, proposta di legge 29 gennaio 1959, n. 836

d’iniziativa dei Deputati Lajolo, Alicata, De Grada, Seroni, Santarelli

Enzo, Viviani Luciana. <<https://www.legislature.camera.it>>.

²⁹¹ Atti parlamentari, Camera dei deputati, proposta di legge n. 1025, P

d’iniziativa

dei deputati Calabrò, Roberti, Almirante, Servello, Gonella Giuseppe, Manco, Romualdi, De Marzo, Cruciani del 9 aprile 1959. <<https://www.legislature.camera.it>>.

²⁹² Cost. Art. 33, c. 1: «L’arte e la scienza sono libere e libero ne è l’insegnamento».

²⁹³ Proposta di legge n. 1025, presentata alla Camera dei deputati il 2 febbraio 1961 in D. Tarantini, *N* cit. pp. 99-101.

e Simonacci, venga elevato a diciotto. Viene proposto, inoltre, che il nulla osta rilasciato dalla commissione venga «dichiarato esecutivo dalla Procura della Repubblica di Roma», la quale, se ritiene che la rappresentazione teatrale o cinematografica «importerebbe la sussistenza di un reato non perseguibile a querela di parte» deve fare richiesta al Tribunale affinché l'opera venga vietata. In questo modo verrebbe adottata una procedura giudiziaria, che potrebbe arrivare fino alla Cassazione, la quale dovrebbe esprimere un giudizio definitivo e inappellabile. Il potere esecutivo, inoltre, continuerebbe ad avere sotto controllo tutti gli spettacoli e, tramite il «reato non perseguibile a querela di parte», verrebbe aggirato anche il problema della legge costituzionale, dal momento che in questo reato si può far rientrare tutto ciò che non è compreso dall'etichetta «contrario al buon costume», ma che si vuole comunque salvaguardare: decoro nazionale, rispetto per chi detiene una carica politica...²⁹⁴.

Un caso esemplare della particolarità della censura di questi anni è quello che vede protagonista di Giovanni Testori nella regia di Luchino Visconti. Nel 1960 l'opera viene presentata alla commissione di primo grado, che la respinge; Testori e Visconti, insieme agli attori Paolo Stoppa e Rina Morelli si rivolgono al Ministero del turismo e dello spettacolo e al Presidente della Repubblica, protestando. «Ambienti vicini al ministero dello spettacolo», tuttavia, diffondono un comunicato, in cui spiegano che l'opera non può essere rappresentata per «assenza di ogni moralità come di ogni afflato artistico», ma soprattutto perché il linguaggio usato «avrebbe destato l'universale ripugnanza morale», i personaggi «avrebbero offeso la decenza e il buon costume, per la completa assenza di umanità nella loro cinica acquiescenza al vivere della teppa»²⁹⁵. Giovanni Testori, allora, decide di apportare alcune modifiche al copione e ottiene il permesso di rappresentare l'opera a Roma, dove viene replicata per un paio di mesi, non senza polemiche, soprattutto da parte degli ambienti cattolici più intransigenti. Sul giornale cattolico «Oggi», per esempio, un corrispondente spiega che «anche così “purgata” la commedia sembrò oscena oltre ogni limite» e racconta di come la censura abbia «dovuto dopo l'iniziale sfoggio di intransigenza subire l'onta di una inesplicabile ritirata», concedendo il nulla osta in una «resa senza condizioni, appena temperata da una clausola di ben scarsa importanza: lo spettacolo è vietato ai minori di anni 18 (compromesso largamente usato per il cinema e applicato ora per la prima volta al teatro)»²⁹⁶. La vicenda, tuttavia, non finisce qui: il giorno successivo alla prima a Milano, nel febbraio 1961, Carmelo Spagnuolo ordina il sequestro, dal momento che «tale lavoro si qualifica, soltanto, per il suo sfondo ossessivo e immorale [...] con

²⁹⁴ Cfr. D. Tarantini, *N*

cit. 101-103.

²⁹⁵ «L'Unità», 25 novembre 1960 in D. Tarantini, *N*

cit. p. 175.

²⁹⁶

⌘

in «Oggi», 5 gennaio 1961, in D. Tarantini, *N*

cit. p.

una successione di situazioni ambientali e personali torbide ed erotiche nel corso delle quali nessun bene e nessun valore si salva»²⁹⁷ e, la settimana successiva, il Procuratore della Repubblica estende il sequestro anche al libro, edito Feltrinelli. Questo è il primo caso in cent'anni di storia italiana, in cui un magistrato interviene «nelle vesti di supercensore teatrale»: non è mai accaduto che un procuratore del Regno o della Repubblica abbia proibito un'opera approvata regolarmente dalla censura statale. L'opinione pubblica, dunque, è divisa in due: da una parte ci sono i sostenitori di Spagnuolo, soprattutto cattolici ed ex fascisti, che ritengono la decisione giusta in nome della difesa della morale e del «buon costume», dall'altra ci sono soprattutto le opposizioni marxiste e laiche che difendono la libertà d'espressione artistica. Ecco quindi che, per esempio, sul giornale della curia milanese, «L'Italia» il provvedimento viene visto come «un esemplare colpo di scopa, che spazza via l'immondizia ingombrante la strada di tutti»²⁹⁸, mentre, su «La stampa», Enrico Emanuelli fa notare che l'opera, prima di essere sequestrata, circolava liberamente nella penisola, chiunque poteva prenderla e leggerla nel giro di poche ore. La messa in scena, inoltre, «ha alle spalle una sovvenzione governativa, decisa e concessa con l'approvazione di un ministro» ed è stata rappresentata a Roma «tra alterne fortune di critica e di pubblico, senza però suscitare nessun divieto alla sua rappresentazione», dunque, quel procuratore della Repubblica è «un insensibile, un distratto o un sonnecchioso», oppure, ha uno «spirito più aperto ad accettare il coraggio di certi autori teatrali»²⁹⁹.

3, G /7408

Tutti questi disegni di legge e dibattiti intorno alle varie proposte trovano risposta nella legge del 1962, la quale, secondo alcuni, coincide con la fine della censura teatrale in Italia. Indubbiamente questa legge rappresenta una cesura importante con la precedente legislazione in materia di censura teatrale: viene, infatti, abrogato il secondo comma dell'art. 74 del Tulp del 1931, in cui si dava facoltà ai prefetti di vietare una rappresentazione per circostanze locali, anche se resta in vigore il comma che prevede la possibilità per le autorità di pubblica sicurezza di interrompere la rappresentazione in caso di disordini³⁰⁰.

L'articolo 11 è quello che, almeno formalmente, abolisce, in parte, la censura preventiva sui copioni:

²⁹⁷ Ordinanza di sequestro emessa il 24 febbraio 1961 in D. Tarantini, *N* cit. p. 179.

²⁹⁸ «L'Italia», 25 febbraio 1961 in D. Tarantini, *N* cit. p. 183.

²⁹⁹ «La stampa», 25 febbraio 1961 in D. Tarantini, *N* cit. pp. 184-185.

³⁰⁰ R.d. 18 giugno 1931, n. 773 art. 74.

La rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali eccettuati quelli eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti come unico programma ed accomunati a proiezione cinematografica, non è soggetta al nulla osta.

Nei commi seguenti, tuttavia, si trova una limitazione a questa concessione di libertà e si stabilisce che «una Commissione di primo grado esprime parere se alla rappresentazione teatrale possono assistere i minori degli anni diciotto in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale», dopodiché, il Ministro per il turismo e lo spettacolo decide se la rappresentazione è adatta o meno ai minorenni. La commissione è composta da un magistrato della giurisdizione ordinaria «che eserciti funzioni non inferiore a consigliere di cassazione», un professore di pedagogia, universitario o che insegna in un istituto magistrale, e un autore «scelto da terne designate dalle associazioni di categoria». Per ottenere il permesso di ammettere in sala anche i minorenni è necessario depositare il copione presso l'Amministrazione, infatti, «le opere teatrali, che non sono presentate all'esame della Commissione prevista [...] si intendono vietate ai minori degli anni diciotto»³⁰¹. Leggendo quest'articolo è possibile fare almeno due considerazioni: la prima è che quelle opere che non si basano su un copione scritto, perché improvvisate o perché fanno uso soltanto di linguaggio figurato, subiscono una limitazione non indifferente. Si pensi, per esempio, a *N N* andato in scena a Roma nella stagione 1973-1974 per un pubblico di soli adulti, a causa della mancata consegna del copione in quanto recitato senza l'uso delle parole, «ma non per questo meno adatto a un pubblico infantile»³⁰². Un altro aspetto che non si può non prendere in considerazione è il fatto che il discrimine tra prosa e rivista non è sempre così netto e, nonostante ci siano delle caratteristiche proprie dell'uno e dell'altro genere, possono esserci dei casi limite. Per esempio, nel 1966, a Roma, il presidente della commissione ministeriale di censura proibisce la rappresentazione di *A G* di Ghigo de Chiara e Maurizio Costanzo. L'opera viene vietata per tutti e non solo per i minori di diciotto anni in quanto la commissione ritiene che lo spettacolo, a causa della «mancanza di filo logico», non rientri nel genere della prosa, ma in quello della rivista, ancora soggetto a censura preventiva. Risulta evidente che la motivazione alla base rappresenta un precedente pericoloso nelle decisioni future sul genere di appartenenza di un'opera, soprattutto nei confronti di quelle forme di teatro nuove o sperimentali³⁰³.

Può capitare, inoltre, che lo spettacolo venga vietato ai minori anche se è presente una leggera critica politica; è questo, per esempio, il caso di

³⁰¹ L. 21 aprile 1962, n. 161 art. 11.

³⁰² F. Quadri, *G*, Milano. G Mazzotta. 1976. p. 74.

³⁰³ *G* pp. 40-41.

B portato in scena a Torino dal Teatro Zeta su proposta dell'Assessorato provinciale ai problemi della gioventù. Il testo viene destinato in particolare ai ragazzi della scuola secondaria di primo grado e viene inviato al Ministero con un certo anticipo, tuttavia, all'ultimo arriva il divieto ai minori di diciotto anni perché «il testo, improntato a bassa ed eversiva demagogia, è tale da turbare la particolare sensibilità dei giovani in età evolutiva»³⁰⁴. Bisogna tenere conto che per una compagnia ottenere il permesso di ammettere in sala i minori di diciotto anni è particolarmente importante, dal momento che «i film ed 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 televisione»³⁰⁵ e questo, soprattutto in un momento di crisi del settore del teatro e di diffusione del medium televisivo, rappresenta una grande limitazione. Rispetto a tutti i dibattiti sulle motivazioni che possono portare al divieto di rappresentazione di un'opera, in questa legge viene semplicemente detto che «il riferimento al buon costume [...] s'intende fatto ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione»³⁰⁶.

Non si può non tener conto, però, che nel Regolamento di esecuzione della legge vengono previsti altri casi in cui una rappresentazione può essere vietata ai minori, ovvero, quei casi in cui le opere

contengano battute o gesti volgari;
 indulgano a comportamenti amorali;
 contengano scene erotiche o di violenza verso uomini o animali, o relative ad operazioni chirurgiche od a fenomeni ipnotici o medianici se rappresentate in forma particolarmente impressionante, o riguardanti l'uso di sostanza stupefacenti;
 fomentino l'odio o la vendetta;
 presentino crimini in forma tale da indurre all'imitazione od il suicidio in forma suggestiva³⁰⁷.

Dunque, il problema legato alla corretta applicazione dell'Articolo 21 e al margine di discrezione del Ministero non vede una vera e propria soluzione e sarà più volte oggetto di controversia. Nel 1966, per esempio «Paese Sera» riporta la lettera che l'attore Gian Carlo Sbragia invia al Direttore del Ministero del turismo e dello spettacolo in merito al divieto ai minori di diciotto anni del suo spettacolo per «oscenità di linguaggio». L'attore nella lettera riporta come tutte le espressioni usate nell'opera trovino la loro paternità in altri autori, che provvede a elencare minuziosamente, notando come le opere da lui

³⁰⁴ *G* pp. 48 e 74.

³⁰⁵ L. 21 aprile 1962, n. 161 art. 13.

³⁰⁶ *G* art. 8.

³⁰⁷ D.p.r. 11 novembre 1963, n. 2029 art. 9.

menzionate trovano spazio nei testi scolastici e in tutte le librerie «aperte, com'è noto a tutti i compratori in grado di reggersi sulle proprie gambe e quindi dai due anni di età in su»³⁰⁸. L'attore esprime una forte critica verso le decisioni di censura in generale, mettendo in luce come vengano vietate ai minori opere come la sua, in cui è presente quella «paroletta birichina che sfugge ormai al più borghese dei papà quando si taglia con la lametta da barba» mentre possano tranquillamente circolare quei «nostrani filmetti pseudocomici delizia dei nostri minorenni», in cui è presente una «volgarità concettuale», così come possono essere viste liberamente le immagini in cui «le donne vengono presentate come oggetti da “palpo” o ridicoli manichini»³⁰⁹.

Lo stesso Regolamento di esecuzione prevede, inoltre che per ottenere il nulla osta per «la rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti» è necessario presentare domanda al Ministero del turismo e dello spettacolo, esattamente come previsto per gli spettacoli destinati anche a un pubblico minorenni. La domanda, inoltre, dev'essere sottoscritta dal «titolare del nulla osta di agibilità» rilasciato dallo stesso Ministero alla compagnia che ne fa richiesta³¹⁰. Questa agibilità di compagnia viene rilasciata dopo la presentazione, da parte del richiedente, di tre certificati

- ' la domanda di agibilità
- ' il nullaosta dell'ufficio di collocamento
- ' l'autorizzazione dell'ENPALS (Ente nazionale di previdenza e di assistenza dei lavoratori dello spettacolo)³¹¹.

Dal momento che la domanda di agibilità spesso impiega diverse settimane prima di tornare al richiedente, le prefetture sono autorizzate a lasciare un nullaosta provvisorio valido «per un periodo massimo di 15 giorni» e solo entro i confini regionali. Questa possibilità, tuttavia, non semplifica l'iter burocratico e spesso viene usata come espediente per far sì che una certa compagnia sia in regola per un determinato periodo di tempo, al termine del quale si valuta la situazione: se gli spettacoli «stupiscono, fanno discutere, raccolgono più adesioni di Rascel e Strehler [...] il permesso non viene rinnovato e figurarsi l'agibilità definitiva». È questo il caso verificatosi durante la *Living Theatre* del 1969 in tutta la penisola: le messe in scena sono condizionate al rinnovo del nulla osta provvisorio. L'autorizzazione ministeriale arriva quando la *Living Theatre* sta ormai volgendo a conclusione ma, pochi giorni prima della concessione del nulla osta definitivo, il dramma *N L* rappresentato all'università di Roma, viene

³⁰⁸ «Paese Sera», 9 febbraio 1966 in M. Cesari, *G* cit. p. 200.

³⁰⁹ *G*

³¹⁰ D.p.r. 11 novembre 1963, n. 2029 art. 3.

³¹¹ F. Quadri, *G* cit. p. 62.

sospeso dalle autorità di pubblica sicurezza, per «recita in luogo non autorizzato» e gli attori arrestati per «oscenità». In questo modo Roma è preservata «dall' "oltraggio" del nudo, dalla violenza liberatoria del Nuovo Teatro»; anche in questo caso sembra che ci sia stata un'opera di minaccia verso i gestori delle sale pubbliche per scoraggiare la messa in scena del dramma³¹².

4,

Già in periodo fascista si comprende che le sovvenzioni possono essere un importante strumento di controllo sulla produzione teatrale: dopo la formazione di un fondo economico, viene istituita un'apposita commissione, la quale, con «criteri paternalistici e discrezionali» ha il compito di elargire sovvenzioni «a titolo di premio»³¹³. Nel secondo dopoguerra, il sistema teatrale italiano entra nuovamente in crisi: si registra una caduta verticale della vendita dei biglietti, che dal 1950 al 1960 si dimezza, oltre che l'aumento, negli stessi anni, del 100% del loro prezzo e di una concentrazione a Roma e a Milano pari circa alla metà del consumo nazionale³¹⁴. In Italia non esiste una vera e propria legge sulle sovvenzioni al teatro di prosa, nonostante siano state avanzate diverse proposte nel corso degli anni. L'unica norma che viene emanata in materia di sovvenzioni è la cosiddetta «leggina» (poi abrogata nel 2008)³¹⁵, nella quale si stabilisce che

per la concessione dei contributi dovranno essere tenute in particolare considerazione le richieste dei teatri a gestione pubblica, degli organismi teatrali costituiti fra enti locali o dalle regioni e degli enti teatrali, e le iniziative destinate alla diffusione del teatro e della cultura teatrale organizzate da istituti universitari, da comitati e associazioni culturali e di categoria, dai complessi di sperimentazione teatrale e dai gruppi teatrali cooperativi³¹⁶.

In ogni caso, il Governo decide di proseguire con la pratica delle sovvenzioni statali, facendo pagare a tutte le compagnie l'imposta erariale all'inizio della stagione. Al termine della stagione, verrà poi restituita la somma, sottoforma di vari contributi, che può essere anche maggiore rispetto a quella versata come pagamento della tassa iniziale, ma comunque diversa per ogni compagnia. Questa somma di denaro viene distribuita in contanti dalla Commissione consultiva, sulla base di circolari ministeriali contenenti le norme per l'elargizione delle sovvenzioni e viene ripartita in base all'incasso delle varie rappresentazioni: più sono alti gli incassi, più saranno alte le tasse e maggiori saranno le sovvenzioni ottenute dalle compagnie private e i contributi destinati ai diversi settori della prosa. La cifra viene stanziata annualmente,

³¹² *G* p. 63.

³¹³ *G* p. 83.

³¹⁴ C. Meldolesi in M. De Marinis, *G* cit. p. 152.

³¹⁵ D.l. 25 giugno 2008 n. 112.

³¹⁶ L. 9 agosto 1973 n. 513, art. 2.

dunque non è sempre la stessa: nella stagione 1973-74, per esempio, le sovvenzioni destinate al teatro di prosa raggiungono la cifra di 5.800 milioni di lire, la stagione successiva, la somma viene decisamente ridimensionata di qualche centinaio di milioni, a causa della crisi economica. Risulta evidente che tutte le compagnie sperano di ottenere delle sovvenzioni statali e sono, di conseguenza, molto influenzate e condizionate nelle loro scelte, che spesso ricadono su testi tradizionali o di largo consumo³¹⁷. Le norme relative alle sovvenzioni sono talvolta costruite

in base alle esigenze delle imprese che si vogliono privilegiare e risultano molto concrete per quanto riguarda termini di tempo, di numero, di diversità delle compagnie, mentre sono molto più generiche quando si tratta di stabilire i criteri per la distribuzione delle sovvenzioni, che spettano a chi dimostra «adeguata capacità professionale, artistica e organizzativa», oppure sono calcolate in base al «valore professionale dei principali attori» o alla «validità delle opere rappresentate e del loro allestimento». Applicando queste generiche formule si tende a favorire le imprese più grandi, a discapito di quelle più piccole; ne consegue che gli otto teatri stabili vengono ricompensati annualmente per l'alto costo dei loro allestimenti, le cooperative ottengono molto meno, mentre ai gruppi sperimentali non viene destinato quasi nulla³¹⁸. I teatri stabili sono quei teatri a gestione pubblica che hanno certe caratteristiche: devono essere promossi da «amministrazioni regionali o da comitati di enti pubblici con la partecipazione dell'Amministrazione comunale della città in cui ha sede il teatro», devono avere una durata di gestione non inferiore ai 6 mesi, presentare «programmi ispirati a criteri d'arte con adeguato e degno rilievo al repertorio drammatico nazionale», avere un complesso artistico di minimo 12 attori professionisti e vendere biglietti a «prezzi popolari»³¹⁹. Per quanto riguarda le compagnie private, al posto del criterio relativo alla durata di gestione, si fa riferimento ai numeri di effettuati. Per si intende la «distinta dell'incasso che si compila per ogni spettacolo, e sua ripartizione tra la compagnia e l'amministrazione del teatro con la specificazione delle relative ritenute»³²⁰, in altri termini, si tratta del numero delle repliche e della «dichiarazione stilata spettacolo dopo spettacolo per la Siae». Questo è il «vero documento-cardine» del sistema, in cui si possono trovare tutti i dati che riguardano le presenze, gli incassi, i prezzi medi e il costo per spettatore...³²¹ Prendere in considerazione il numero di effettuati, al fine di calcolare le sovvenzioni destinate a ciascuna compagnia, significa considerare prioritarie le esigenze economico-statistiche rispetto a quelle artistiche, facendo prevalere le logiche consumistiche: nell'«epoca della riproducibilità

³¹⁷ F. Quadri, *G* cit. pp. 84-86.

³¹⁸ *G* 86-87.

³¹⁹ Circolari ministeriali, art. 1 pp. 88-89

³²⁰ < <https://www.treccani.it/vocabolario/bordero/>>.

³²¹ F. Quadri, *G* cit. pp. 87-89.

tecnica»³²², si tenta di trasformare anche lo spettacolo teatrale in un bene di consumo prodotto in serie. La crisi che investe il teatro italiano in questi anni è in parte dovuta alla politica di accentramento da parte dei registi dei teatri stabili, che porta da un lato all'esclusione di "esperienze estreme", non in linea con la loro politica (come il "teatro di massa di Sartarelli o la rivista "da camera" dei Gobbi), dall'altro, ancora una volta, al prevalere delle logiche economiche e commerciali rispetto a quelle artistiche e culturali³²³.

5, B /7408

L'abolizione della censura preventiva sui copioni non rappresenta la fine della censura teatrale, sono, infatti, diversi i casi di testi di cui è stata impedita la rappresentazione per svariati motivi. Franco Quadri presenta un elenco di opere che non hanno ottenuto il visto dopo il 1962, tra cui troviamo soprattutto drammi stranieri, o temi riguardanti la religione o considerati «osceni» per alcune scene legate alla sfera del sesso, o politicamente sconvenienti³²⁴. Un caso eclatante è quello che vede protagonista il dramma *G* di Hochhuth nella regia di Gian Maria Volonté, rappresentato per la prima volta in una ex cappella trasformata in teatro privato a Roma, nel 1965. Il dramma è già stato rappresentato più volte all'estero, suscitando non poche critiche a causa del tema che tratta: «i silenzi diplomatici e le complicità di Pio XII durante l'occupazione nazista, supportata da basi storiche». L'anteprima nazionale viene interrotta dalle autorità di pubblica sicurezza, la quale interviene sospendendo la rappresentazione e cacciando tutti gli spettatori, «spedendo» chi chiede spiegazioni in commissariato. Prima del debutto, la compagnia aveva cercato per tre mesi una sala dove poter mettere in scena il dramma, ma aveva ottenuto solo risposte negative e girava voce che i proprietari delle sale pubbliche erano stati chiamati in segreto dalla questura, la quale aveva minacciato «il ritiro immediato delle licenze se avessero firmato il contratto con la compagnia». L'intervento della pubblica sicurezza viene motivato con la «mancanza di agibilità» della sala, ovvero il principio secondo il quale anche una sala privata sia soggetta alle misure di sicurezza e ai regolamenti di pubblica sicurezza a cui sono sottoposti i locali pubblici. Possiamo ora notare almeno due cose: innanzitutto, questa è la prima volta che l'autorità di pubblica sicurezza interviene in maniera così forte con «l'agibilità» come motivazione, in secondo luogo, è opportuno notare che, solamente due anni più tardi, la stessa sala diventerà la sede stabile della compagnia "Il porcospino", senza alcuna complicazione. Inutile dire che l'accaduto non è passato inosservato: i giornali hanno pubblicato articoli con toni particolarmente accesi e la sinistra parlamentare ha iniziato a

³²² W. Benjamin.

³²³ C. Meldolesi in M. De Marinis, *G* cit. p. 152.

³²⁴ *G* pp. 36-59.

svolgere diverse interrogazioni. Qualche giorno più tardi, il prefetto di Roma proibisce il dramma in nome del rispetto del Concordato e del «carattere sacro» della capitale, *G*, dunque, è proibito nella capitale ma permesso nelle altre città d'Italia, tanto che, poco dopo, viene rappresentato in un circolo privato a Firenze e la messa in scena procede senza intoppi. Questo episodio ci mostra innanzitutto che le forze di pubblica sicurezza a Roma sono libere di intervenire nel modo e nei tempi che ritengono più opportuno e che il teatro è libero finché non contrasta l'uso a cui è destinato. Questo secondo aspetto, nel concreto, significa che, se viene messo in pericolo l'ordine pubblico, le autorità possono intervenire appellandosi al Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza del 1931, scritto in piena epoca fascista³²⁵.

La legge del 1962 viene poi modificata nel 1998, quando vengono abrogati gli articoli riguardanti la censura preventiva sui copioni teatrali³²⁶. Questa decisione, presa dall'allora ministro Walter Veltroni, rappresenta un atto «significativo ma non sufficiente»: nonostante venga abolita la censura preventiva propriamente detta, infatti, continuano a persistere «mille modalità di repressione assai meno goffe e controproducenti del brutale divieto di andare in scena», come i finanziamenti “pilotati” o l'«intimidazione giudiziaria» tramite lo strumento della querela³²⁷. Di queste forme più sottili di censura, tuttavia, è molto più difficile rendersene conto: con l'abrogazione degli articoli 11 e 12 della legge del 1962, infatti, viene abolita la pratica di conservare i copioni (o parti di essi) all'interno del Ministero, di conseguenza, diventa molto più difficile svolgere degli studi approfonditi in materia di censura teatrale. Questo, tuttavia, non significa che la censura teatrale venga completamente eliminata, semplicemente ha assunto altre forme ed è diventata meno visibile, ma non per questo meno presente.

Anche per questi motivi, oltre che per motivi cronologici, risulta difficile trovare degli esempi di censura posteriori al 1998. Può essere interessante, tuttavia, prendere in considerazione un episodio, relativo all'allestimento della commedia di Aristofane, andato in scena a Siracusa il 19 maggio 2002, nella regia di Luca Ronconi e recitato dai suoi attori del Piccolo teatro di Milano. «Dopo 24 secoli Aristofane e la sua commedia accendono ancora polemiche e – per la prima volta- censure»: ad essere criticati sono tre grandi pannelli scenografici, raffiguranti le caricature di Silvio Berlusconi, Umberto Bossi e Gianfranco Fini. Gianfranco Micciché, rappresentante di Forza Italia per la Sicilia, tuttavia, mette pressioni al regista, affinché la caricatura venga eliminata, sostenendo che non si può prendere in giro, con i soldi dello Stato, chi rappresenta lo Stato stesso e che «il teatro pubblico non dovrebbe criticare chi gli dà i soldi», riferendosi probabilmente ai finanziamenti statali con i quali si sostiene il

³²⁵ *G* pp. 60-62.

³²⁶ D.l. 8 gennaio 1998, n. 3, art. 8.

³²⁷ P. Ferrara,

G cit. pp. 90-91.

Piccolo³²⁸. Qui, come fa notare Franco Cordelli sul «Corriere della Sera», tuttavia, c'è un «errore di fondo», dal momento che i tre pannelli raffigurano esponenti del Governo, mentre le sovvenzioni, essendo statali «provengono dall'intera comunità»³²⁹. Ronconi utilizza esplicitamente la parola «censura» per riferirsi all'accaduto³³⁰ e va in scena togliendo i pannelli, tollerando la situazione per riuscire comunque a rappresentare lo spettacolo. Dichiarò, tuttavia, di non essersi presentato al termine della rappresentazione, ritenendo che quello andato in scena non è lo spettacolo che lui stesso ha concepito. Non mancano i pareri di chi, invece, sostiene che questo non sia un caso di censura vero e proprio, quanto, piuttosto, un «dissenso apertamente espresso su una scelta artistica»³³¹ da parte di un esponente politico, ma, come fa notare Ronconi, «se si esprime un giudizio come questo su uno spettacolo non ancora andato in scena non si tratta di una censura preventiva?»³³². La polemica, tuttavia, viene attenuata da Berlusconi, il quale ritiene che si sia trattato di un equivoco, dal momento che «il Governo non sa neanche cosa sia la censura» e si dichiara preoccupato dell'«autocensura a dispetto»; da Micciché, il quale sottolinea che si è «solo preso il diritto di criticare un lavoro che non [gli] piace e che anzi [definisce] povero»; e da Ronconi stesso, il quale afferma che la scelta «di non utilizzare alcuni elementi scenografici non è stata determinata da censura»³³³. A prescindere dalle incoerenze che si possono riscontrare in questo caso e a prescindere dal fatto che si sia trattato di censura o meno, l'episodio è esemplificativo di come la questione della censura non sia affatto risolta dopo il 1962 e nemmeno dopo il 1998, ma sia ancora presente, viva e attuale. Come hanno fatto notare diversi studiosi, questa forma di controllo appare contraria all'art. 21 della Costituzione, tuttavia, occorre tenere presente che l'articolo fa esplicito riferimento alla stampa, non alle forme di spettacolo pubblico che, per la loro specificità, possono essere inquadrate in modo differente dal punto di vista giuridico³³⁴. A questa forma di censura ufficiale, inoltre, se ne aggiunge un'altra, che agisce per vie traverse «con telefonate, con raccomandazioni, con avvisi “ufficiosi”, con piccoli “ricatti”» che risultano molto efficaci, dal momento che le compagnie teatrali necessitano di premi e sovvenzioni per vivere³³⁵, possiamo, dunque, affermare che

328

P

«Repubblica» 20 maggio 2002

<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.³²⁹ Franco Cordelli «Corriere della Sera» 20 maggio 2002 <<https://www.ateatro.it/webzine/2002/05/23/leditoriale-9/>>.³³⁰ G. Gurzoni, cit. cfr. «Repubblica», 20 maggio 2002<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.³³¹ Ministro Stefania Prestigiacomo <<https://www.ateatro.it/webzine/2002/05/23/leditoriale-9/>>.³³² Intervista di Franco Quadri a Luca Ronconi, «Repubblica», 20 maggio 2002<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.³³³ P E «Repubblica», 20 maggio 2002<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.³³⁴ Cfr. F. Erbosi, cit. p. 48.³³⁵ M. Cesari, G p. 79. in F. Erbosi, cit. p. 48.

la censura non muore nel 1962, e neanche con le riforme degli anni Novanta, come potrebbe sembrare se ci si fermasse a una prima impressione, bensì si trasforma, assumendo nuovi volti. Diventando più sottile e più silenziosa che in passato. Una censura a cui viene rifiutato perfino il nome di censura. Una censura invisibile³³⁶.

³³⁶ G. Gurzoni,

cit. p. 23.

Conclusioni

Partendo dal presupposto che «una storia scientificamente concepita» della censura teatrale in Italia non è possibile³³⁷, possiamo ripercorrere gli snodi più importanti nell'utilizzo di questa pratica, individuando i punti di continuità e rottura nella legislazione messa in atto dai vari governi, in particolare, nel passaggio dal fascismo alla democrazia. Il primo aspetto che risulta evidente è che, come scrive Leopoldo Zurlo nelle sue memorie, nessuna società riesce a rinunciare al suo censore o a qualcosa di simile, anche se non lo ammette³³⁸. Come riporta Marta Boneschi, infatti, «censorship is deeply rooted in the Italian tradition of political despotism and religious homogeneity, overruling the 1948 republican Constitution's freedom of speech»³³⁹. Nel corso degli anni, si assiste a un cambio di assetto della censura, la quale, inizialmente, è organizzata in un sistema decentrato, mentre dal periodo fascista in avanti viene centralizzata, nonostante si torni a un tentativo di decentralizzazione con la politica di sovvenzioni ai teatri stabili, i quali possono essere visti come «prefetture della cultura»³⁴⁰. Nell'Italia liberale, infatti, i censori sono i prefetti, i quali hanno un ampio margine di autonomia: le poche indicazioni provenienti dagli organi centrali hanno il solo scopo di rendere la censura il più possibile omogenea in tutto il Regno, ma rimangono sempre piuttosto vaghe. Durante il fascismo, il sistema di censura teatrale passa nelle mani del Governo e questa scelta è facilmente spiegabile, considerando la volontà del duce di entrare in ogni aspetto della vita dei cittadini: per fare ciò è necessario tenere sotto stretto controllo gli strumenti di comunicazione, tra cui, naturalmente il teatro, e si avverte la necessità di un mediatore tra potere politico e mondo teatrale³⁴¹. Caduto il regime, si mantiene in vita un certo sistema di censura, sempre centralizzato, inserendolo tra le competenze ora di un Ministero, ora di un altro, fino ad arrivare alla soppressione del Ministero del turismo e dello spettacolo nel 1993, sintomo di un generale disinteressamento da parte della classe dirigente rispetto alle varie discipline dello spettacolo³⁴².

Nel passaggio dal periodo fascista al periodo repubblicano, sono diversi i punti di continuità che si possono rilevare: l'aspetto più evidente è il fatto che diverse personalità che hanno ricoperto ruoli rilevanti durante il regime trovino posto all'interno dei nuovi uffici, assumendo

³³⁷ M Quagnolo, pp. 5-6.

³³⁸ P. Iaccio, cit. p. 65.

³³⁹ La censura è profondamente radicata nella tradizione italiana di dispotismo politico e omogeneità religiosa e annulla la libertà d'espressione della Costituzione repubblicana del 1948. M. Boneschi, in "Psiche", n° 2, luglio-dicembre 2021, p. 441.

³⁴⁰ F. Quadri, *G* cit. p. 107.

³⁴¹ P. Ferrara, *A* cit. p. 53 e n.

³⁴² Cfr. *A* 8 - *G* *L* in "Diacronie, studi di storia contemporanea", 20 maggio 2023 <<https://www.studistorici.com/2023/05/20/controversa-censura/>>.

compiti di una certa importanza. Il caso più eclatante è quello di Nicola De Pirro, il vero responsabile della politica fascista in campo culturale, il quale torna, di fatto, a ricoprire la medesima carica in epoca repubblicana; ma possiamo citare anche Amedeo Tosti, Gaspare Franco e Gaetano Napolitano (responsabile della IV divisione della Direzione generale per il teatro del Ministero della cultura popolare, posto al Servizio delle informazioni durante la Repubblica³⁴³). Un altro aspetto da tenere in considerazione è che nel 1952, grazie ad Andreotti, viene pubblicato il libro scritto da Leopoldo Zurlo, *La censura in Italia*, che si rivelerà essere un piccolo manuale per i censori durante il periodo repubblicano³⁴⁴: ecco quindi che la pratica portata avanti sotto il regime viene presa d'esempio dai nuovi addetti alla censura. Naturalmente i tempi sono cambiati, non si vietano più le opere di un autore solo perché ebreo o antifascista e il teatro viene posto a servizio di esigenze governative diverse. Durante il periodo fascista, infatti, era necessario dare una visione positiva dell'Italia e della vita, Leopoldo Zurlo vietava quelle opere in cui la realtà veniva rappresentata troppo negativamente; diversamente, durante il periodo democratico, il Governo democristiano avverte maggiormente il bisogno di salvaguardare la morale, azione che rientra nella più ampia battaglia contro la pornografia e a tutela del «buon costume».

Nonostante questa differenza, i motivi per il quale un'opera non ottiene il nulla osta sono pressoché identici: morale, buon costume e ordine pubblico. Tutte e tre le motivazioni che spingono a censurare un'opera lasciano largo spazio alle autorità competenti; non esiste, infatti, un elenco di tutto ciò che è contrario alla morale e al buon costume, dal momento che essi si modificano con il tempo e con la società. Anche il terzo motivo, l'ordine pubblico, è un criterio che può essere interpretato molto liberamente: basta il dissenso di pochi «benpensanti»³⁴⁵ perché uno spettacolo venga sospeso. Questa «trinità del commissario»³⁴⁶ colpisce soprattutto le opere o le scene che trattano quattro tematiche: politica, religione, sesso e famiglia. Gli stessi criteri venivano adottati dai prefetti in epoca liberale: nonostante il cambio di Governo, dunque, i motivi alla base della censura non subiscono un cambiamento rilevante nel tempo, inoltre, rimane invariata anche la percentuale delle opere vietate, che si attesta sempre intorno al 10% rispetto all'intera produzione nazionale³⁴⁷. C'è un'opera, inoltre, che viene vietata in tutti e tre i periodi: la *Commedia dell'arte* di Machiavelli, che dall'unità d'Italia, fino agli anni '60 (ad eccezione

³⁴³ G. Melis, *La censura in Italia*, cit. p. 317.

³⁴⁴ F. Erbosi e A. Barile *D* *G* *L* cit.

³⁴⁵ F. Quadri, *G* cit. p. 36.

³⁴⁶ *G* p. 69.

³⁴⁷ F. Erbosi, *G* cit. p. 62.

di un permesso ottenuto da Giulio Tofani (nel 1953), non viene mai rappresentata, nonostante l'indiscusso valore artistico dell'opera³⁴⁸.

I drammi che "mettono in ridicolo" la patria vengono sempre vietati; tuttavia, c'è una differenza fondamentale rispetto al concetto di patria del Governo fascista e quello del Governo repubblicano: durante gli anni del regime, infatti, l'offesa della patria coincide col «mettere in caricatura il fascismo», in epoca democratica, invece, con il «mettere in caricatura» il clericalismo³⁴⁹.

Un altro aspetto che vale la pena considerare è la presenza della Chiesa cattolica, la quale ha sempre avuto un'influenza significativa sulle scelte operate in campo di censura teatrale: l'attenzione per i temi religiosi resta una costante negli anni, arrivando ad avere un'importanza centrale durante il Governo democristiano. A questo proposito, Vitaliano Brancati sostiene che si sia passati dal «nero fascista» al «nero prete», al punto che è rinato «per opera del clericalismo, il vecchio sepolto anticlericalismo. Mussolini sorride dall'aldilà: è l'unico colpo che gli sia riuscito ai danni di chi voleva danneggiare»³⁵⁰.

Le opere vietate, inoltre, non sono solo quelle ritenute sconvenienti, ma anche quelle ritenute di basso livello: la censura viene usata anche come strumento per elevare la produzione artistica. Fin dal 1852, si stabilisce che la censura teatrale avrebbe dovuto essere «un'autorità tutrice ed educatrice» oltre a «contribuire a rialzare la letteratura e l'arte drammatica alla sua vera dignità»³⁵¹. Durante il fascismo, Leopoldo Zurlo applica lo stesso criterio, vietando opere che ritiene siano di scarso valore artistico. Con la proclamazione della Repubblica le cose cambiano, si leggono ancora commenti come «lavoro penoso» oppure «scarsa preparazione artistica e culturale»³⁵², la differenza fondamentale, tuttavia, è che queste motivazioni non bastano per negare il nulla osta a un'opera, è necessario che ci siano anche degli altri motivi, come, per esempio, l'«offesa al buon costume» o motivazioni di ordine morale.

I diversi intenti perseguiti nei due periodi dai due governi portano alcuni a ritenere la censura democratica ancora più rigida rispetto a quella fascista: Vitaliano Brancati, per esempio, fa notare come siano in molti ad avere la percezione che sotto il regime fascista non si stava così male; in effetti è plausibile che il primo periodo di democrazia sia peggiore rispetto al primo periodo di dittatura. Questa percezione è supportata anche da Federico Governatori, il quale compie uno studio sulle sentenze relative ai reati di opinione nelle tre epoche e mette in luce

³⁴⁸ <[³⁴⁹ V. Brancati, *P* cit. p. 43.](https://www.treccani.it/enciclopedia/mandragola_(Enciclopedia-machiavelliana)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

³⁵⁰ *G* p. 50 e p. 65.

³⁵¹ Circolare MI agli intendenti del 1° gennaio 1852, valida per lo Stato Sabauda in P. Ferrara, *A* cit. pp 45-46 e n.

³⁵² F. Erbosi, cit. p. 49 e n.

come nei primi anni del fascismo esse erano meno rigide rispetto a quelle dei primi anni della Repubblica. Questo accade perché la cultura dei singoli magistrati formati negli anni ha un impatto determinante sull'applicazione della giurisprudenza³⁵³; possiamo ipotizzare, dunque, che un discorso simile possa valere anche per quanto riguarda la censura teatrale. Fino al 1962, dunque, i punti di continuità sono maggiori rispetto a quelli di discontinuità, in generale, sono diversi gli studiosi che ritengono che le continuità nelle politiche culturali adottate nel corso degli anni siano «più significative dei cambiamenti»³⁵⁴.

In ogni caso, va tenuto conto che negli anni i vari governi non portano avanti sempre la stessa idea di interventismo culturale e il teatro diventa un campo di battaglia politica sempre meno importante e sempre meno decisivo³⁵⁵.

Come si è sostenuto, «il problema della censura, come fenomeno di cultura, come esigenza di libertà [...] è ancora valido, vivo, non integralmente risolto»³⁵⁶. La censura non è un fenomeno che appartiene al passato, ma una prassi tuttora presente, che si reinventa continuamente, assumendo forme nuove, non sempre visibili ma che, si spera, verranno studiate in futuro, perché studiare la censura significa studiare la libertà, presupposto fondamentale per una democrazia.

³⁵³ F. Governatori, *G*, citato nel saggio di A. Meniconi, *G* /64/ /747 in *G* a cura di G. Melis, G. Tosatti, Bologna, Il Mulino, 2021 pp. 246-247.

³⁵⁴ D. Forgacs, S. Gundle, *A*, /714 /732 Roma-Bari, Laterza 2013 in F. Erbosi, *A* 8 - *G* *L* cit.

³⁵⁵ Cfr. F. Erbosi, *A* cit. <studistorici.com>.

³⁵⁶ C. Di Stefano, *G* cit. p. 145.

Bibliografia

- F. Angelini, *R* *L* Roma; Bari, Laterza, 1988.
- M. Boneschi, , in “Psiche”, n° 2, luglio-dicembre 2021
- G. Bonsaver, , , Roma-Bari, GLF Laterza, 2013.
- V. Brancati, *P* in id. Milano, Bompiani, 1974.
- M. Cambiaghi, A. Egidio, I. Innamorati, A. Sapienza, *M* , Milano, Pearson, 2020.
- M. Cesari, , Napoli, Liguori, 1978.
- Id., *G* , Napoli, Liguori, 1982.
- M. De Marinis, *G* /725 /75. Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 1987.
- C. Di Stefano, *G* /4. . /740 Bologna, Cappelli, 1964.
- F. Erbosi, , *G* *E* *R* /722 /740 tesi di dottorato presso l’università Sapienza di Roma, a.a. 2021-22.
- F. Erbosi e A. Barile *D* *G* *L* , Revista catalana d’història n.16, 2023.
- P. Ferrara, *G* /64/ 0. 0/ in “Le Carte e la Storia” (ISSN 1123-5624), fasc. 2, dicembre 2022.
- Id., *A* /71/ /722 , Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, 2004.
- A. Francini, , 2018.
- F. Festa, *R* 8 Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2011.
- N. Gabriele *R* , *A* , in «Memoria e Ricerca» n. 44, settembre-dicembre 2013.
- M. Gastaldi, *P* 8 Milano, Bocca, 1945.

M.S. Giannini,
1993.

G. Gurzoni, *La cultura politica in Italia*, D
Tesi di laurea presso l'università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2014-
15.

L. Hutcheon, *La cultura politica in Italia*, R
Roma, Armando, 2011.

P. Iaccio, *La cultura politica in Italia*, G *La cultura politica in Italia* /72. /72/ Roma,
Bulzoni, 1994.

Id., *La cultura politica in Italia*, G *La cultura politica in Italia* P Napoli, Guida, 1992.

G. Melis, *La cultura politica in Italia*, Il politico, Università di Pavia, 2019,
n. 2.

A. Meniconi, *La cultura politica in Italia* /64/ /747/ in *La cultura politica in Italia*, G
G a cura di G. Melis, G. Tosatti, Bologna, Il Mulino, 2021.

M.T.A. Morelli, *La cultura politica in Italia*, G *La cultura politica in Italia*, G
Roma, Bulzoni, 2012.

G. Pedullà, *La cultura politica in Italia*, G Bologna, Il Mulino, 1994.

S. Pivato, *La cultura politica in Italia*, G
, Roma, Tipolitografia 'Elengraf', 1979.

M. Procino, *La cultura politica in Italia*, G 8
La cultura politica in Italia /722 /740/ assegno di ricerca presso l'università
Sapienza di Roma, a.a. 2013-14.

G. Pullini, *La cultura politica in Italia*, A G Bologna, Cappelli, 1960.

F. Quadri, *La cultura politica in Italia*, G Milano, G Mazzotta, 1976.

M. Quargnolo, *La cultura politica in Italia*, G Milano, Pan, 1982.

E. Scarpellini, *La cultura politica in Italia*, M G Milano, LED,
2004.

D. Tarantini, *La cultura politica in Italia*, N , Milano, Edizioni di Comunità, 1961.

Sitografia

<<https://www.ateatro.it/webzine/2002/05/23/leditoriale-9/>>.

<<https://cultura.gov.it/ministero>>.

<<https://liberliber.it/romanticismo-di-gerolamo-rovetta/>>.

<<https://salutidavicenza.it/teatro-del-soldato-grande-guerra/>>.

<https://www.anai.org/webarchiving/MDA_2012-2016/sito/index.php/studi/item/126-la-censura-teatrale-post-fascista-dal-1943-al-1950.html>.

<https://www.bibliotecabertoliana.it/file/2935-Banca_dati_periodici.pdf>.

<<https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Articolo+180&instance=metaindice>>.

<<https://www.internetculturale.it/it/16/search?q=Articolo+157&instance=metaindice>>.

<<https://www.legislature.camera.it>>.

<<https://www.researchgate.net/publication/378157477>>.

<<https://www.senato.it>>.

<<https://www.studistorici.com/2023/05/20/controversa-censura/>>.

<<https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-bracco>>.

<[https://www.treccani.it/enciclopedia/mandragola_\(Enciclopedia-machiavelliana\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/mandragola_(Enciclopedia-machiavelliana))>.

< <https://www.treccani.it/vocabolario/bordero/>>.