



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in Filologia e letteratura italiana

Tesi di Laurea

La censura invisibile

Forme di limitazione della libertà di
espressione nel teatro italiano
contemporaneo

—

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Relatore

Ch. Prof. Carmelo Alberti

Correlatori

Ch.mi Proff.
Maria Ida Biggi
Pier Mario Vescovo

Laureanda

Giulia Gurzoni
Matricola 850856

Anno Accademico

2014 / 2015

LA CENSURA INVISIBILE

Forme di limitazione della libertà di espressione nel teatro italiano contemporaneo

SOMMARIO

1.	INTRODUZIONE: A PROPOSITO DI CHARLIE.....	1
2.	PER UNA STORIA DELLA CENSURA	6
2.1.	Storia della censura, storia della cultura	6
2.2.	Il pericolo della scrittura e della lettura. Rapporti conflittuali fra scrittori e potere.....	7
2.3.	La lettura come atto sovversivo: leggere «contro»	9
2.4.	Brucciare i libri	12
2.5.	Una metamorfosi della censura teatrale: la prospettiva postdrammatica	16
3.	LA CENSURA INVISIBILE: PREMESSE SULLA FORMAZIONE DI UN «SISTEMA»	24
3.1.	Teatro politico e politica teatrale.....	26
3.2.	1962-2015: una breve cronologia.....	38
4.	1962-1969: PSEUDORIFORMISMO E PRIME CONTRADDIZIONI	46
4.1.	Il 1962 e le aspirazioni riformistiche del PSI	46
4.2.	Controllo capillare e «cristallizzazione» dei teatri stabili	51
4.3.	1962: L'ufficiale reclutatore / Tarantella su un piede solo / Il diavolo e il buon Dio	55
4.4.	1963: Vita di Galileo / Cristo '63	59
4.5.	1965: Il Vicario / Mysteries and smaller pieces / Frankenstein.....	65
4.6.	1967: Per un convegno sul nuovo teatro / La signora è da buttare!	69
4.7.	1968: Teatro Azione / Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna / Nuova Scena	73
4.8.	1969: Scontri generali / Paradise Now	75
5.	1970-1979: TRA NUOVE FORME E SOGNI DI LIBERTÀ.....	79
5.1.	Le cooperative e la seconda generazione degli Stabili. Contestazione e prassi.....	79
5.2.	Fine e inizio: il 1970 come «punto di rottura».....	82
5.3.	1971: il viaggio di Camion	88
5.4.	1972-1979: La Comune di Dario Fo e Franca Rame	95
5.5.	Il doppio volto degli anni Settanta	103
6.	1980-1989: LA FINE DELLE UTOPIE	108
6.1.	Il crollo delle ideologie e le deviazione della ricerca verso una «nuova spettacolarità»	108
6.2.	1985: Genet a Tangeri e la nascita del FUS.....	113
7.	1990-1999: UN PASSATO QUASI PRESENTE	118
7.1.	1990: Primi segni di internazionalizzazione / Italiani a Mosca / Gilgamesh.....	118

7.2.	1991-1997: Parliamo di donne / Sesso? Grazie, tanto per gradire	125
7.3.	1998: l'abolizione della censura preventiva	129
8.	UNO SGUARDO SUGLI ANNI DUEMILA (E SU UN TEATRO DIS-OCCUPATO)	130
9.	BIBLIOGRAFIA	136
10.	SITOGRAFIA	140

1. INTRODUZIONE: A PROPOSITO DI CHARLIE

Un evento vissuto [...] è finito, o perlomeno è chiuso nella sola sfera dell'esperienza vissuta, mentre un evento ricordato è senza limiti, poiché è solo la chiave per tutto ciò che è avvenuto prima e dopo di esso.

ALESSANDRO PORTELLI, *Storie orali*

Vorrei parlare del teatro italiano. Ma non solo. Vorrei parlare del teatro italiano degli ultimi cinquant'anni circa e della società che l'ha generato, e qui l'impresa si fa già più complessa. Perché è sempre difficile rivolgersi alla contemporaneità con uno sguardo obiettivo. Significa in parte guardarsi intorno e descrivere ciò che si vede con i propri occhi, consapevoli del fatto che questa visione sarà sempre parziale e che probabilmente saranno ancora pochi gli studi autorevoli che potranno confortare o meno le proprie opinioni. Significa esporsi in prima persona. Significa dire «noi», se non perfino «io», con tutto quel che ne consegue.

Parlerò di ciò che è successo nel teatro italiano a partire dagli anni Sessanta, quindi, e all'interno della ricerca mi occuperò soprattutto della libertà di espressione e dei limiti ad essa imposti. Delle ingerenze politiche, della ricerca di indipendenza, delle istanze vere o presunte di rinnovamento che hanno caratterizzato il periodo preso in considerazione.

Il modo in cui si affronta un tema di cruciale importanza varia naturalmente di epoca in epoca, motivo per cui parlare di libertà di espressione nel 2015 è diverso dal parlarne in uno qualsiasi degli anni precedenti. Aprire questo argomento al giorno d'oggi significa per molti non poter fare a meno di ricordare l'attentato di matrice terroristica alla redazione parigina di «Charlie Hebdo», avvenuto il 7 gennaio scorso: una data che alla mia generazione si presenterà sempre come uno spartiacque. Perché la storia, in fin dei conti, nella nostra mente si compone essenzialmente di questo: spartiacque. Eventi magari di breve durata, ma che dal momento in cui si verificano non cessano più di agire nella memoria collettiva, attirando su di sé una particolare convergenza di significati. Ad essi viene infatti richiesto di rappresentare in termini simbolici dei processi più articolati e sotterranei di quanto ci si potrebbe immaginare, com'è accaduto nel caso di un altro fondamentale punto di svolta, il crollo delle Torri Gemelle dell'undici settembre 2001, cioè il fattore scatenante di un enorme sisma culturale di cui rimane invariabilmente traccia nelle opere letterarie che vengono prodotte in seguito, anche – ed è Wu Ming a sostenerlo – «a prescindere dall'intenzione dell'autore»¹. Che lo si voglia o meno, insomma, c'è un 'prima' e un 'dopo'.

¹ Wu Ming, *New Italian Epic versione 2.0*,
<http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf>

L'attacco alla sede della rivista satirica «Charlie Hebdo» e le reazioni che ha suscitato, nel breve e nel lungo periodo, si presentano così alla mia memoria, e credo non solo alla mia, per raccontare l'esperienza complessiva del desiderio della totale libertà di espressione nella nostra epoca, con tutte le sue contraddizioni. Non è possibile parlare di libertà di espressione nel 2015 senza parlare anche di «Charlie», coscientemente o no. Perché significa parlare di una libertà di manifestazione del pensiero che – soprattutto in campo artistico – in teoria è un diritto sacrosanto e riconosciuto in tutti gli ordinamenti democratici, ma allo stesso tempo parlare di chi, pur deprecando l'atto di violenza in sé, all'attentato ha reagito sostenendo che in fondo i redattori 'se l'erano cercata', che in un certo senso la responsabilità era in parte da attribuirsi a loro, per aver esercitato fino a estremi troppo rischiosi quella libertà costituzionale, e che forse urgeva definire nuovamente dei limiti a ciò che si può o non si può dire.

Dopo un iniziale moto di solidarietà nei confronti delle vittime, infatti, l'opinione pubblica si è poi spaccata quando sono stati diffusi i contenuti che venivano pubblicati dal giornale. Contenuti che irridevano non solo alla fede islamica, ma anche quella cristiana, tra varie altre cose. Lo slogan *Je suis Charlie*, io sono Charlie, si è rovesciato in *Je ne suis pas Charlie*, come dichiarato da Jean Marie Le Pen, fondatore del Front National, in passato anch'esso bersagliato dalla rivista.

Dalla Francia Jean-Marie Le Pen prende le distanze dalla solidarietà nazionale sulla strage nella redazione del periodico: «Je ne suis pas Charlie», dice il fondatore e presidente onorario del Front National e padre dell'attuale leader del movimento Marine. «Oggi si dice "siamo tutti Charlie, io sono Charlie". Ebbene - scrive Jean-Marie Le Pen sul suo blog - mi dispiace, io non sono Charlie. E questo nonostante mi senta colpito per la morte di dodici connazionali francesi di cui non voglio nemmeno sapere l'identità politica, per quanto la conosca bene, è quella di nemici del Fn, che ne chiedevano lo scioglimento per petizione non molto tempo fa».²

Per quanto il massacro in sé venga universalmente condannato, se da un lato i disegnatori uccisi si trasformano (per alcuni immeritatamente) in martiri della libertà di espressione, dall'altro si torna a riflettere con rinnovato interesse sui presunti confini di questa stessa libertà, e, complice la paura di nuove e forse più gravi conseguenze, riaffiorano sulla bocca di molti le parole «censura preventiva» e «autocensura», che prima del 7 gennaio risultavano fuori luogo di fronte a un diritto che sembrava ormai pienamente acquisito.

² *Strage di Parigi, botta e risposta Renzi-Salvini*, <<http://www.lastampa.it/2015/01/10/italia/politica/strage-di-parigi-botta-e-risposta-renzisalvini-DBsX5bg04JtTGPnFbli7FN/pagina.html>>

Sono certa che praticamente ognuno di noi in quei giorni abbia partecipato al dibattito e fornito un'opinione in merito, come hanno fatto anche i maggiori quotidiani e settimanali in circolazione in Italia, di cui riporto alcuni estratti fra i più eloquenti.

In Francia *Le Monde* ha scoperto che dopo la sbornia del «Je suis Charlie» successiva alla carneficina di Parigi, è il momento del ripudio del povero Charlie. Scrive infatti che tanti disegnatori e vignettisti, contattati da Charlie Hebdo per continuare la collaborazione con quel settimanale per un giorno soltanto ammirato da tutti come ultima trincea della libertà d'espressione, hanno chiesto espressamente che il loro nome venisse cancellato. È il «virus della censura» che sta contagiando tutti, come la chiama il commentatore Michel Guerin? È la paura che vince, il terrore che ha colpito nel bersaglio? E con che velocità la solidarietà universale si è prima appannata e poi è scomparsa nei confronti dei vignettisti «satanici» che sono stati massacrati dai guerrieri del fanatismo islamista. [...] Vince la paura? Si diffonde il «virus della censura» e dell'autocensura?³

Vengono in mente due riflessioni a proposito dell'ultimo numero di *Charlie Hebdo* stampato in tre milioni di copie e già esaurito nelle edicole francesi. La prima riflessione è di ordine pratico. È davvero opportuno, in un momento in cui faticosamente l'opinione pubblica mondiale cerca di isolare le spinte estremiste presenti nel cuore del vecchio continente, pubblicare una serie di vignette che raffigurando Maometto, anziché spegnere l'incendio, rischiano di fornire nuova benzina ai pazzoidi islamisti?

Immolarsi in nome della sacrosanta libertà di espressione non fornisce il pretesto per nuovi attentati? Ne vale la pena? È un caso che tutti i quotidiani americani abbiano deciso, senza eccezione, di non pubblicare - in controtendenza rispetto all'Europa - le vignette maomettane di Charlie? [...]

L'effetto politico di quelle vignette è però esattamente opposto a quello che si auguravano i dodici martiri della rivista: non una società più libera e democratica, capace di mettere in discussione (anche con lo sberleffo!) gli altri e se stessi, ma una società più chiusa che, per difendere quello che pomposamente chiamiamo il nostro stile di vita, è costretta a restringere gli spazi di libertà, dare la stura a una stretta sulle intercettazioni di massa e sui controlli di polizia nei confronti di tutti, preventivamente. [...]

Ma una domanda, forse inutile e provocatoria, si impone: la stretta annunciata è ciò che si auguravano i vignettisti uccisi? È quello che si augurano le penne sopravvissute? Non è il caso, qualche volta, di mordersi la lingua (o di stemperare le matite) per evitare che (non mordendosi) la nostra conclamata e praticata libertà di satira produca l'effetto opposto a quello che ci auguravamo?⁴

³ Pierluigi Battista, *Autocensura, il virus pericoloso causato dalla paura*, <http://www.corriere.it/opinioni/15_marzo_08/charlie-hebdo-isis-autocensura-virus-pericoloso-causato-paura-e5d7f038-c58b-11e4-a88d-7584e1199318.shtml>

⁴ Paolo Papi, *Charlie Hebdo: ma è opportuno insistere con Maometto?*, <<http://www.panorama.it/news/esteri/charlie-hebdo-giusto-pubblicazione-vignette-maometto>>

Sebastien Maillard, inviato del quotidiano francese "La Croix", richiama l'attentato al settimanale satirico Charlie Hebdo e chiede al Papa se, a suo avviso, ci sono dei limiti da porre alla libertà di espressione nel rispetto della libertà religiosa. Francesco risponde senza mezzi termini: "Credo che la libertà religiosa e la libertà di espressione siano entrambe diritti umani fondamentali. Ognuno ha diritto di praticare la propria religione senza offendere. Non si può fare la guerra, uccidere in nome della propria religione, cioè in nome di Dio. Questa è un'aberrazione. D'altra parte ognuno non solo ha la libertà e il diritto, ma anche l'obbligo di dire quello che pensa per aiutare il bene comune. Ma senza offendere. Perché è vero che non si può reagire violentemente. Ma se il dottor Gasbarri (responsabile dell'organizzazione dei viaggi del Papa, ndr) che è un mio grande amico, dice una parolaccia contro la mia mamma gli aspetta un pugno. È normale. Non si può provocare, non si può insultare la fede degli altri, non si può prendere in giro la religione degli altri. C'è tanta gente che parla delle religioni, le prende in giro, "giocattolizza" la religione degli altri, questi provocano le persone. Come se il dottor Gasbarri dice qualcosa contro la mia mamma. C'è un limite. Ogni religione che rispetti la vita e la persona umana ha dignità. E io non posso prenderla in giro. Questo è un limite. Ho preso questo esempio del limite per dire che nella libertà di espressione ci sono limiti come quello della mia mamma".⁵

Le parole ormai famose di papa Bergoglio a commento della strage di Parigi («se tu offendi la mia mamma, un pugno te lo devi aspettare») hanno segnato l'inizio di una significativa inversione di tendenza — o almeno di un dubbio — nel giudizio su quei fatti da parte dell'opinione pubblica occidentale. Che si può esprimere con queste parole: «La libertà va difesa, naturalmente, ma offendere le religioni, e poi con quella volgare crudezza propria di *Charlie Hebdo*, è sbagliato. È sbagliato non tener conto della particolare sensibilità che hanno in proposito i fedeli musulmani». ⁶

È sintomatico che in questo caso, diversamente da tanti altri, l'obiettivo dell'attentato sia stato più che mai ristretto e specifico: l'attacco infatti era rivolto a un periodico tutto sommato 'minore', considerando che la sua tiratura era solitamente di 140.000 copie, e che quindi la sua importanza era per così dire inferiore rispetto a quella che probabilmente ci si aspetterebbe per provocare un'azione così estrema, nonostante i contenuti caustici, che senza dubbio venivano percepiti come estremamente offensivi. Paradossalmente è stato proprio questo 7 gennaio a rendere celebre la rivista e a diffondere le sue vignette 'sacrileghe' per tutto il mondo, quando altrimenti sarebbero rimaste sconosciute ai più. Quindi, perché colpirla?

⁵ Ignazio Ingrao, *Papa Francesco su Charlie Hebdo: chi insulta la fede "si aspetti un pugno"*, <<http://www.panorama.it/news/urbi-et-orbi/papa-francesco-charlie-hebdo-chi-insulta-fede-aspetti-pugno>>

⁶ Ernesto Galli Della Loggia, *L'Islam non ci chieda di limitare la libertà*, <http://www.corriere.it/opinioni/15_gennaio_28/islam-non-ci-chieda-limitare-liberta-58ae1e-a6c3-11e4-93fc-9b9679dd4aa0.shtml>

L'intenzione era certo compiere un atto di forza, per dare prova di essere in grado di penetrare perfino nel cuore della capitale francese e incrinare il senso di estraneità dei cittadini europei di fronte alla guerra; e ovviamente si è trattato di un'esplicita mossa punitiva. Ma possiamo anche affermare che è stata un'aggressione simbolica contro un ideale proprio della società occidentale contemporanea.

Interrogarsi sulla libertà di espressione e sull'applicazione della censura in tutte le sue forme, dunque, ha più senso che mai all'indomani di un simile fatto di cronaca e alla luce delle domande, vecchie e nuove, che esso ha sollevato. Tanto più che – come «Charlie Hebdo» in Francia – anche il teatro, nell'Italia di oggi, rappresenta un universo molto ristretto e appartato, tanto da poter far pensare che forse non valga neanche la pena di esercitarvi qualche tipo di controllo. Eppure la sua importanza viene riconosciuta indirettamente dal fatto che questo controllo esiste. Come e perché venga esercitato sarà l'argomento di questa ricerca.

Tutto nasce da una domanda: quand'è che si può parlare di censura?

2. PER UNA STORIA DELLA CENSURA

2.1. *Storia della censura, storia della cultura*

«La storia della censura è la storia della cultura»⁷. Così si apre *La censura teatrale in Italia*, un saggio pubblicato da Carlo Di Stefano nel 1964, in cui si ripercorre rapidamente la storia della censura in relazione alla scena teatrale italiana del periodo compreso fra il 1600 e il 1962. «Anzi, si potrebbe aggiungere che la storia della censura marca la storia del costume e della società in genere. Con riferimento sempre all'aspetto della storia del potere e di chi ne ha detenuto i mezzi»⁸ commenta il figlio, Paolo Di Stefano. È seguendo la linea di pensiero che li accomuna che possiamo affermare che quando ci si sforza di comporre un ritratto il più possibile fedele e completo di una società non è sufficiente attenersi a ciò che in essa si può osservare direttamente, ma occorre anche porsi delle domande su ciò che manca, e sui possibili motivi di tale mancanza. In altre parole, ai fini della ricerca storica un'assenza ci racconta qualcosa sul contesto sul quale stiamo indagando, allo stesso modo di una presenza. Se alla base di questa assenza c'è una volontà di controllo, allora si può parlare di censura.

Tracciare una storia della censura è tortuoso per diversi motivi, primo tra tutti il fatto che l'oggetto del nostro studio, benché non abbia mai smesso di esistere se non a livello prettamente ufficiale, ha assunto molteplici forme e si è trasformato notevolmente nel tempo. Nel suo senso più ampio, la parola «censura» si riferisce in genere a ogni tipo di controllo esercitato sulle varie manifestazioni del pensiero e diretto a impedirne la diffusione, a causa di un contenuto ritenuto pericoloso, o potenzialmente tale, per la collettività.

In questa accezione, il termine può assumere sfumature di non facile definizione, per esempio quella di «autocensura», come vedremo più in là. In senso più stretto, si tratta invece di un intervento di carattere preventivo su un testo, attuato da parte di un potere esecutivo attraverso apposite commissioni deputate alla revisione o alla distruzione del testo stesso, ed eventualmente alla persecuzione del suo autore. Quando parliamo di censura, quindi, pensiamo soprattutto al libro in quanto oggetto materiale e a determinati periodi storici in cui l'ostilità verso di esso si è particolarmente intensificata, come nel Cinquecento da parte dell'autorità ecclesiastica o nel ventennio fascista da parte della dittatura.

⁷ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964, p. 7.

⁸ Paolo Di Stefano, *Carlo Di Stefano, la censura teatrale in Italia (1600-1962)*,

<<http://www.paolodistefano.name/joomla/libri-e-letture/carlo-di-stefano-censura-teatrale-in-italia.html>>

2.2. *Il pericolo della scrittura e della lettura. Rapporti conflittuali fra scrittori e potere*

Come i dittatori hanno sempre saputo, un gregge incolto è più facile da governare; e se il popolo ha già imparato a leggere, visto che è impossibile disinsegnargli, allora bisogna porre dei limiti alla lettura. Più di qualsiasi altra cosa, i libri sono sempre stati il terrore delle dittature. [...] I libri, scrisse Voltaire in un pamphlet intitolato *Dell'orribile pericolo della lettura*, "eliminano l'ignoranza, custode e salvaguardia degli Stati ben governati".

ALBERTO MANGUEL, *Una storia della lettura*

Da dove nasce storicamente il divieto della lettura? Dalla consapevolezza, acquisita da famiglie, autorità religiose e poteri costituiti, del pericolo rappresentato dalla scrittura come espressione libera di sé e delle proprie idee, e rappresentato dal libro come veicolo del pensiero in grado di raggiungere, col passare dei secoli, una percentuale sempre più alta della popolazione, fino all'alfabetismo di massa dell'Ottocento.

Ai progressi compiuti in epoca moderna (sostanzialmente dall'invenzione della stampa in poi, passando per l'età dei Lumi) verso la democratizzazione della lettura e la diffusione dell'istruzione primaria, con la creazione di un nuovo e molto più vasto pubblico di lettori, si accompagnò una diminuzione progressiva del costo dei testi, specialmente di quelli di narrativa. La serializzazione della narrativa a stampa aprì un nuovo mercato, facendo la fortuna di quegli autori che riuscirono ad instaurare un rapporto particolarmente stretto con i loro lettori; i quali rappresentavano sì una fonte di guadagno, ma anche di preoccupazione e di disagio per le *élites* sociali. La responsabilità di diverse rivoluzioni viene per l'appunto attribuita in parte alla circolazione di scritti sovversivi: sia la riforma protestante che la rivoluzione francese, per esempio, dovettero molto ad essi. È classica la citazione di un aforisma di Lutero: «La stampa è l'ultimo dono di Dio, e il più grande. Per mezzo suo difatti, Dio vuol far conoscere la causa della vera religione a tutta la terra, fino ai confini del mondo».⁹

Il pericolo della lettura, tuttavia, non era temuto soltanto nell'ambiente politico o religioso, ma anche in quello domestico: è un dato di fatto che i romanzi costituissero una certa minaccia per l'uomo in quanto marito e *pater familias*, dal momento che potevano esaltare l'immaginazione delle donne di casa, incoraggiando così aspettative romantiche apparentemente irragionevoli o eccitando suggestioni erotiche che ne insidiavano la castità e il buon costume (non è un caso se l'adulterio femminile diventò l'archetipo della trasgressione nella novellistica ottocentesca, da

⁹ Jean-François Gilmont, *Riforma protestante e lettura*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, trad. it. di Marilena Maniaci, Roma-Bari, Laterza, 1995, p. 243.

Emma Bovary ad Anna Karenina). Perciò le femmine spesso ricevevano punizioni dalla famiglia se venivano scoperte a leggere; i doveri casalinghi venivano imposti loro come priorità assoluta, e ammettere di trascorrere del tempo leggendo equivaleva a confessare di trascurare i propri compiti.

Costretto a riconoscere il crescente impatto della letteratura sulle masse alfabetizzate, il potere (espresso, come abbiamo visto, in molteplici forme) ha reagito in modi diversi, a seconda del contesto storico e geografico, ma sempre tentando di esercitare il proprio controllo sul libro nei vari stadi della sua esistenza, ossia la produzione, la circolazione e la fruizione, o in taluni casi addirittura arrivando a impedire a determinate fasce della popolazione di imparare a leggere.

Il controllo sulla circolazione si otteneva in genere attraverso il sistema della censura, che aveva la funzione di epurare il testo dalle parti potenzialmente pericolose o di distruggerlo qualora il suo contenuto venisse giudicato da condannare integralmente, mentre il controllo sulla fruizione (in parole semplici, sulla lettura e sull'interpretazione) era reso possibile mediante la creazione di un canone ufficiale. Operazioni non semplici; più difficile ancora, se possibile, era tuttavia il controllo della produzione, specialmente dal momento in cui all'antica realtà secondo la quale gli scrittori senza una posizione sociale di rilievo erano subordinati agli obblighi derivanti da una clientela o ai legami del mecenatismo venne a sostituirsi l'ideologia del genio creatore, ribelle e disinteressato. Ne è incarnazione il personaggio di Cyrano di Bergerac, nato alla fine dell'Ottocento dalla penna di Edmond Rostand, ma ispirato a quel Savinien Cyrano de Bergerac, realmente esistito, che fu uno dei più estrosi scrittori del Seicento francese.

Se nell'antichità la dipendenza era una situazione normale per un intellettuale, in età moderna (in particolare dal Settecento) si verificò uno spostamento graduale dal patrocinio al mercato, e ciò avvenne soprattutto grazie alla legittimazione della proprietà letteraria, che definiva l'opera come creazione originale dell'estro dell'autore. Gli scrittori, o almeno quelli di successo, iniziarono a godere di un'indipendenza finanziaria che li sollevava dagli obblighi verso i potenti; si noti bene però che in molti casi patrocinio e mercato non si escludevano affatto, né si escludono tuttora. Il concetto di proprietà letteraria, con l'emergere della figura dell'autore, deve inoltre essere messo in relazione con la sempre più pesante responsabilità giudiziaria dello scrittore, e con il pericolo di una scrittura divenuta oggetto di una possibile condanna. I rapporti tra le istituzioni politiche o religiose e lo scrittore, che era ritenuto perseguibile tanto quanto lo stampatore che pubblicava il suo testo, si fecero oltremodo complessi e conflittuali.

2.3. *La lettura come atto sovversivo: leggere «contro»*

Se ci fate caso, leggere o non leggere, il verbo era già coniugato all'imperativo. Anche nel passato, la musica è sempre quella. Cioché leggere era a quei tempi *un atto sovversivo*. Alla scoperta del romanzo si univa l'eccitazione di disobbedire alla famiglia. Duplice incanto! Oh, il ricordo di quelle ore di lettura rubate sotto le coperte alla luce di una torcia elettrica! Come correva Anna Karenina verso il suo Vronskij in quelle ore della notte! Si amavano, quei due, ed era già bello, ma si amavano contro la proibizione di leggere e questo era ancora più bello! Si amavano contro mamma e papà, si amavano contro i compiti di matematica da finire, contro l'esercizio di francese da consegnare, contro la stanza da mettere in ordine, si amavano invece di andare a tavola, si amavano prima del dolce, si preferivano alla partita di calcio e alla raccolta dei funghi...

DANIEL PENNAC, *Come un romanzo*

Se ci si pensa, la lettura può essere considerata un atto di ribellione. Si legge sempre 'contro': in primo luogo contro il tempo, perché quello dedicato alla lettura è tempo rubato (ma rubato a cosa? Al dovere di vivere, o almeno così sostiene Pennac, secondo il quale «è forse questa la ragione per cui la metropolitana – assennato simbolo del suddetto dovere – finisce per essere la più grande biblioteca del mondo. Il tempo per leggere, come il tempo per amare, dilata il tempo per vivere»¹⁰); e si legge contro la morte, perché il fatto che i libri sopravvivano ai loro autori sembra garantirci una parvenza di immortalità: la scrittura ci offre infatti la possibilità di lasciare un segno tangibile della nostra esistenza nel mondo terreno e di poter comunicare con qualcuno anche oltre la morte (non a caso Stephen King la definisce «un atto di telepatia»¹¹).

E per cominciare l'ammissione di una verità che si oppone radicalmente al dogma: la maggior parte delle letture che ci hanno modellati non le abbiamo fatte *per*, ma *contro*.

Abbiamo letto (e leggiamo) per proteggerci, per rifiutare o per opporci. [...]

Ogni lettura è un atto di resistenza. Di resistenza a cosa? A tutte le contingenze. Tutte:

“Sociali.”

“Professionali.”

“Psicologiche.”

“Affettive.”

“Climatiche.”

“Familiari.”

“Domestiche.”

“Gregarie.”

¹⁰ Daniel Pennac, *Come un romanzo*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 99.

¹¹ Stephen King, *On writing*, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 2004, p. 100.

“Patologiche.”

“Pecuniarie.”

“Ideologiche.”

“Culturali.”

“O narcisistiche.”

Una lettura ben fatta salva da tutto, compreso da se stessi.

E soprattutto, leggiamo contro la morte.

È Kafka che legge contro i progetti mercantili del padre, Flannery O’ Connor che legge Dostoevskij contro l’ironia della madre (“*L’idiota?* Solo tu potevi chiedere un libro con un titolo del genere!”), Thibaudet che legge Montaigne nelle trincee di Verdun, Henri Mondor immerso nel *suo* Mallarmé nella Francia dell’Occupazione e del mercato nero, è il giornalista Kauffmann che rilegge all’infinito lo stesso volume di *Guerra e pace* nelle prigioni di Beirut, il malato, operato senza anestesia, di cui Valéry ci dice che “*trovò qualche sollievo, o piuttosto qualche ripresa dalle forze e dalla pazienza recitandosi, fra due estremi di dolore, una poesia che amava*”.¹²

Ma soprattutto si legge contro i poteri e le ideologie dominanti, i quali da sempre traggono vantaggio dall’ignoranza delle masse e pertanto hanno naturalmente tutto l’interesse che queste non leggano, e in particolare che non leggano certe cose – così come non gradiscono che si vedano certi film, o che si ascolti certa musica, o che si assista a certi spettacoli.

Gli esempi storici sono molti. Possiamo ricordare il caso dei proprietari di schiavi delle colonie britanniche del Seicento, che nonostante un apposito decreto del sovrano Carlo II d’Inghilterra, non si lasciarono convincere ad istruire gli indigeni caduti in schiavitù ai precetti del cristianesimo: la sola idea di una popolazione nera colta li terrorizzava, perché sapevano che nei libri si potevano trovare idee estremamente pericolose. Se i loro schiavi erano in grado di leggere la Bibbia, infatti, potevano leggere qualsiasi altra cosa, magari anche degli opuscoli rivoluzionari che incitavano alla rivolta e alla liberazione. L’opposizione si fece sentire con forza perfino maggiore nella Carolina del Sud, dove cent’anni dopo si approvarono delle leggi che proibivano ai neri di imparare a leggere, indipendentemente dal loro stato di libertà o schiavitù: leggi che furono abolite soltanto a metà dell’Ottocento. Per secoli quindi gli afroamericani furono costretti a leggere di nascosto, spesso anche rischiando la vita, come dimostra la testimonianza di Belle Myers Carothers, un’ex schiava che raccontò di aver imparato facendo da bambinaia al figlio del proprietario della piantagione e giocando con lui con dei cubi su cui erano scritte le lettere dell’alfabeto; fu scoperta e presa a calci, ma non si perse d’animo, e continuò a studiare in segreto su un sillabario che aveva trovato e che custodiva gelosamente.

¹² Daniel Pennac, *Come un romanzo*, cit., pp. 66-67.

Oltre a quella di Belle, Manguel riporta altre esperienze, come ad esempio quella di Leonard Black, che fu scoperto dal suo padrone con un libro in mano, e venne perciò frustato con tale violenza «da spegnere la mia sete di conoscenza, e rinunciai fino a quando non riuscii a fuggire»¹³; oppure quella di Daniel Dowdy («la prima volta che ti sorprendevo a leggere o a scrivere ti frustavano con uno scudiscio, la seconda con un gatto a nove code; e la terza ti tagliavano la prima falange dell'indice»¹⁴).

I terribili fatti della Carolina del Sud non sono purtroppo isolati nel loro genere, né questo tipo di situazione ha cessato di verificarsi nel mondo attuale, anche se di solito si presenta sotto vesti più subdole. A tutt'oggi risulta ancora analfabeta circa il 16% della popolazione mondiale – una fetta assolutamente non trascurabile – e la causa principale di questo fenomeno viene rintracciata nella condizione di estrema indigenza in cui vive la quasi totalità degli individui che rientrano all'interno di questa statistica: povertà e ignoranza, strettamente legate, costituiscono da sempre un binomio tristemente diffuso. Più del 98% degli analfabeti proviene da nazioni in via di sviluppo e, in questo gruppo, le donne rappresentano la maggioranza (64%); si tratta di dati a cui l'attenzione mediatica è tornata recentemente a dedicarsi grazie all'intervento alle Nazioni Unite di Malala Yousaf-zai, la più giovane persona mai candidata al premio Nobel per la pace. «Un bambino, un insegnante, una penna e un libro possono cambiare il mondo»¹⁵, ha affermato la ragazza pakistana, che a soli sedici anni è divenuta celebre per la sua lotta contro l'estremismo talebano, volta a rivendicare il diritto all'istruzione per le donne.

Dall'avversione dei potenti per la lettura, specialmente per quella libera e non controllata, nasce l'esperienza dei roghi di libri. Il più antico di cui abbiamo notizia è quello che distrusse le opere di Protagora, avvenuto nel 411 a.C. ad Atene; nel 213 a.C., invece, l'imperatore Shih Huang-ti cercò addirittura di eliminare completamente la lettura, attraverso la distruzione di tutti i libri esistenti nel territorio cinese. Nel primo secolo dopo Cristo, Augusto condannò all'esilio i poeti Cornelio Gallo e Ovidio, e bandì allo stesso modo anche le loro opere, mentre più tardi Caligola dispose affinché fosse distrutta ogni copia di Omero, Virgilio e Livio (ordine che per fortuna non venne eseguito). Nel 303 Diocleziano condannò alle fiamme tutti i libri cristiani; e questo non era che l'inizio del lungo rapporto del libro con le fiamme.

¹³ Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 241.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Malala Yousafzai, *Solo la scuola cambia la vita dei bambini*,

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/12/11/solo-la-scuola-cambia-la-vita-dei-bambini14.html>>

2.4. *Bruciare i libri*

Era una gioia appiccare il fuoco.

Era una gioia speciale vedere le cose divorate, vederle annerite, *diverse*. Con la punta di rame del tubo fra le mani, con quel grosso pitone che sputava il suo cherosene venefico sul mondo, il sangue gli martellava contro le tempie, e le sue mani diventavano le mani di non si sa quale direttore d'orchestra che suonasse tutte le sinfonie fiammeggianti, incendiarie, per far cadere tutti i cenci e le rovine carbonizzate della storia.

RAY BRADBURY, *Fahrenheit 451*

Fahrenheit 451 è il titolo del più celebre romanzo di fantascienza di Ray Bradbury, pubblicato nel 1953, ed è anche quella che l'autore riteneva essere la temperatura d'accensione della carta, cioè la temperatura a cui la carta comincia a bruciare. L'opera descrive un'ipotetica società futura in cui leggere o possedere libri costituisce reato e in cui il corpo dei vigili del fuoco, al quale appartiene il protagonista Guy Montag, non si occupa di spegnere incendi, bensì di appiccarli. Armati di lunghi lanciafiamme, i militi irrompono nelle case dei sovversivi e bruciano tutta la carta stampata che trovano, come vuole la legge; la stessa legge che prescrive che sia invece la televisione, controllata dal governo, l'unico mezzo di istruzione e di informazione dei cittadini.

Si tratta certo di un'invenzione letteraria, di un prodotto della fantasia, e tuttavia non è poi così lontana dalla verità. Bradbury si era ispirato ad eventi realmente accaduti: alcuni antichi, come la distruzione della biblioteca di Alessandria, altri invece recenti, come roghi di libri organizzati dal regime nazista e la campagna politica di repressione messa in atto da Stalin, le cosiddette «grandi purghe», durante le quali numerosi scrittori furono arrestati e giustiziati. La distruzione di libri o di intere biblioteche infatti è una pratica piuttosto comune, che non appartiene unicamente al nostro passato, ma che in determinati casi viene tuttora utilizzata. Essa nasce dalla necessità di cancellare informazioni o idee potenzialmente pericolose per il contesto storico in cui vengono attuate, e di solito è legata alla presenza di guerre o regimi dittatoriali, ovvero di situazioni in cui imporre un certo orientamento al pensiero comune diventa una priorità.

Quando fu spettatore di un rogo di libri a Francoforte, il giovane Goethe ebbe l'impressione di assistere a un'esecuzione in piena regola. «Veder punire un oggetto inanimato» scrisse «è una cosa veramente terribile»¹⁶. Coloro che bruciano i libri, dichiara Manguel al proposito, si illudono così facendo di cancellare la storia: è un atto con un forte valore simbolico, dal momento che fin dall'antichità il fuoco viene considerato il rito di purificazione per eccellenza.

¹⁶ Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, cit., p. 243.

Chi consegna un libro alle fiamme spesso è consapevole della limitata efficacia del suo gesto: è probabile che altre copie dei libri distrutti rimangano in circolazione clandestinamente (già nell'età dei manoscritti, quando la riproduzione dei testi era affidata all'efficienza limitata delle botteghe scrittorie o alla buona volontà dei singoli, era pressoché impossibile riuscire a controllare un flusso comunque molto ridotto; figuriamoci dopo l'invenzione della stampa e l'abbattimento dei costi di produzione dei volumi). Come sottolinea Mario Infelise in *Libri proibiti*, in Europa i provvedimenti di carattere censorio si susseguirono senza sosta, ma il più delle volte non raggiunsero gli effetti desiderati, perché di pari passo si andò formando un sistema di distribuzione alternativo che riuscì comunque a soddisfare la richiesta di libri vietati.

Il principale effetto a cui si punta è psicologico, ed è per questo che la prassi prevede in genere che il rogo si svolga in forma pubblica e che sia accompagnato da rituali e discorsi cerimoniali, come accadde a Berlino il 10 maggio del 1933, quando il ministro della propaganda Goebbels annunciò a un'immensa folla: «Stasera avete compiuto il grande gesto di scagliare nel fuoco le oscenità del passato. È una grande azione, un simbolo che dice al mondo intero che la vecchia mentalità è morta. Da queste ceneri sorgerà la fenice di un nuovo pensiero»¹⁷.

A quel rogo assisteva Hans Pauker, che allora aveva dodici anni e doveva diventare più tardi direttore del Leo Baeck Institute for Jewish Studies di Londra. Egli ricorda che mentre i libri venivano scaraventati fra le fiamme si pronunciavano formule di condanna per dare maggiore solennità alla cerimonia: «Contro la teoria degli impulsi inconsci, basata su un'analisi distruttiva della psiche, in nome della nobiltà dell'animo umano, io condanno alle fiamme le opere di Sigmund Freud» declamò uno dei censori prima di bruciare quei libri. Steinbeck, Marx, Zola, Hemingway, Einstein, Proust, H.G. Wells, Heinrich e Thomas Mann, Bertolt Brecht, Jack London e centinaia di altri furono onorati con epitaffi analoghi.¹⁸

La Chiesa cattolica aveva preceduto il ministro Goebbels di molti anni. Correva il 1542 quando papa Paolo III fondò l'Inquisizione romana, un tribunale ecclesiastico fortemente centralizzato e dotato di rappresentanti in ogni diocesi, per contrastare il processo di divulgazione delle idee riformiste luterane, in cui la stampa giocò un ruolo fondamentale (tanto che la riforma viene detta «figlia di Gutenberg»); da allora la lotta repressiva contro l'eresia protestante assunse un vigore e un'efficienza senza precedenti. L'impegno contro il libro fu un'immediata conseguenza: si stima che almeno la metà dei processi dell'Inquisizione sia connessa al possesso di testi scritti o alla loro lettura.

¹⁷ Ivi, p. 243.

¹⁸ *Ibidem*.

L'intento della Curia Romana era chiaramente quello di sottoporre tutta la produzione letteraria europea alla supervisione delle autorità religiose, le sole a poter concedere l'*imprimatur*, ovvero l'autorizzazione ecclesiastica alla stampa di un libro, che doveva figurare in evidenza nelle prime pagine di ogni volume.

Per istruire librai e fedeli su quali fossero i testi vietati, la Chiesa iniziò a stilare *Indices librorum prohibitorum*, cioè elenchi di opere considerate una minaccia per la fede e la morale cattolica, il primo dei quali fu prodotto nel 1559 da Paolo IV. La censura (parola che in epoca romana indicava l'ufficio del censore, un magistrato incaricato di valutare la condotta civile e morale dei cittadini) poteva riguardare un intero testo, che allora veniva materialmente eliminato, spesso attraverso pubblici roghi, oppure una parte di esso, nel qual caso autori ed editori dovevano effettuare tagli nei punti giudicati non idonei alla lettura. Accadeva inoltre che anche i proprietari o gli autori delle opere condannate finissero sul rogo; come osserva Heinrich Heine, «Là dove si bruciano i libri, si finisce per bruciare anche gli uomini»¹⁹.

Quando uscì per la prima volta, l'*Indice dei libri proibiti* era estremamente severo, tanto da andare ben oltre il campo dottrinale, tendendo a rendere il Sant'Uffizio il supremo arbitro di qualsiasi produzione scritta. Opere in volgare di vasta diffusione, per nulla coinvolte in questioni teologiche, furono così bandite perché ritenute anticlericali, oscene oppure immorali: fra le circa mille proibizioni, ordinate alfabeticamente, comparivano per esempio l'opera completa di Niccolò Machiavelli e di Erasmo da Rotterdam, nonché il *Decameron* di Boccaccio. Paolo IV, che per vari anni aveva ricoperto l'incarico di inquisitore generale, era del resto uomo di inflessibile rigore nella sua missione di difesa dell'ortodossia; ma scontrandosi con una resistenza più forte del previsto da parte della popolazione (specialmente dei librai e degli studiosi), fu costretto ad addolcire qualche aspetto del catalogo, finché la sua morte, sopravvenuta nell'agosto del 1559, non permise al più moderato Gian Angelo de' Medici, eletto al soglio pontificio con il nome di Pio IV, di effettuare una revisione che prevedesse la proibizione dei soli libri eretici.

Tra il 1559 e il 1966, quando fu pubblicato l'ultimo indice, la Chiesa Cattolica dilatò in maniera enorme la pratica dell'intervento censorio, a tal punto che negli uffici dell'Inquisizione si arrivò ad auspicare la completa paralisi delle stampe, come dichiarò un funzionario nel 1575. Quest'opera di controllo si dimostrò comunque incisivo solo nelle zone in cui la protesta fu debole; diversamente l'apparato censorio incontrò grosse difficoltà.

¹⁹ *Proibito*, a cura di Marcello Marino, Milano, BUR, 2006, p. 9.

In Italia, i risultati della censura condussero a un progressivo isolamento della cultura italiana dal resto d'Europa, e al declino di grandi centri editoriali come quello veneziano. Diverso fu il destino della Francia, da cui i librai italiani importavano illegalmente una buona parte dei testi proibiti che non si potevano più stampare in patria; nel territorio francese, infatti, il rafforzarsi della censura alimentò un florido mercato clandestino che coinvolse molti editori minori, provenienti da città come Lione o Avignone, per i quali il commercio di libri proibiti poteva rappresentare l'occasione per risollevarsi dalla miseria. Lo stesso accadde per altre nazioni come la Svizzera e l'Olanda.

In un libro in cui cerca di individuare le origini intellettuali della rivoluzione francese, lo studioso Robert Darnton si concentra proprio sulla circolazione di letteratura clandestina, nello specifico di opere di pornografia, satira e utopia. Per i lettori francesi del Settecento, letteratura proibita era in pratica sinonimo di letteratura moderna: non a caso monsieur de Malesherbes, uno dei funzionari addetti della repressione, scoprì presto che il suo era un compito impossibile e finì per rinunciare all'incarico, asserendo che «chi si limitasse a leggere solo i libri che hanno avuto l'approvazione formale del governo si troverebbe in ritardo di un secolo sui suoi contemporanei»²⁰. La censura, quindi, otteneva un effetto contrario a quello desiderato: in sostanza, gli intellettuali che volevano tenersi aggiornati dovevano solo stare attenti a quali testi finivano sul rogo. Quando si bruciavano i libri vietati nel cortile del Palazzo di Giustizia a Parigi, in fondo, si rendeva in fondo omaggio al potere della parola stampata.

Non appena capirono che i roghi rappresentavano un'eccellente promozione commerciale, le autorità francesi invertirono la rotta, scegliendo di dare una minore risonanza al sequestro dei libri e all'arresto dei trasgressori. Darnton calcola che verso la fine del Settecento si condannavano in media non più di 4,5 volumi all'anno, e solo pochi tra questi venivano destinati alle fiamme.

Gli esiti della lotta contro la diffusione di scritti pericolosi perciò non sempre furono quelli sperati dalle autorità; anzi, in alcuni casi venne perfino a crearsi un vero e proprio 'effetto paradosso', per cui il divieto di leggere un certo testo riusciva solo a generare un interesse ancora maggiore intorno ad esso. Il libro non tardò così a caricarsi, nell'immaginario collettivo come in quello degli autori medesimi, di un fascino ambivalente, trasformandosi in un «oscuro oggetto del desiderio», come d'altronde accade a quasi tutto ciò che è soggetto a proibizione. Non a caso l'idea del libro maledetto, o comunque della relazione tra uno scritto e un pericolo che può anche rivelarsi mortale, si fa sentire con forza attraverso la storia della letteratura, come può dimostrare – un titolo fra tutti – *Il nome della rosa* di Umberto Eco.

²⁰ Robert Darnton, *Libri proibiti*, trad. it. di Vittorio Beonio Brocchieri, Milano, Mondadori, 1997, p. 5.

2.5. *Una metamorfosi della censura teatrale: la prospettiva postdrammatica*

Per quanto riguarda la storia della censura teatrale in epoca moderna, possiamo affermare che fino a un certo punto rispecchia per molti versi quella editoriale e che quasi scorre su un binario ad essa parallelo, poiché il testo drammatico – su cui l’occhio vigile dei funzionari si concentra per lungo tempo più che su ogni altro elemento della rappresentazione – condivide in larga parte le sorti del testo scritto in generale. I meccanismi di tipo repressivo spesso si ripercuotevano in prima istanza sul copione, che poteva veicolare messaggi sgraditi al potere e che veniva in ogni caso ritenuto il cuore pulsante della performance, come dimostra anche l’atteggiamento degli studiosi; è facile infatti constatare come, fino alla agli anni Sessanta, parlare di storia del teatro equivallesse fondamentalmente a parlare di storia della drammaturgia, dato che gli specialisti rivolgevano la propria attenzione perlopiù al testo drammatico, giudicato l’unico componente essenziale della messa in scena, contribuendo di conseguenza alla diffusione di un’ideologia prevalentemente ‘testocentrica’ nel campo della cultura teatrale.

Si tornò a prendere seriamente in considerazione gli altri aspetti della rappresentazione solo in seguito all’avvento del teatro di regia, che in Italia si verificò attorno agli anni Trenta del Novecento (il neologismo «regista» fu coniato dal filologo Bruno Migliorini, in un articolo apparso sulla rivista «Scenario» nel ‘32, per designare il responsabile dell’allestimento), cioè con un ritardo di mezzo secolo rispetto alle sperimentazioni già avviate in altri paesi europei, dove si avvertiva in modo più forte l’esigenza di una figura che orchestrasse lo spettacolo in base a una visione d’insieme: un ritardo dovuto soprattutto alla centralità della presenza attorica sulla scena italiana degli ultimi decenni dell’Ottocento e nei primi del Novecento. La realtà del teatro d’attore, che faticava a lasciare spazio all’affermarsi di un nuovo ruolo dominante, affondava le sue radici nella tradizione della commedia dell’arte e talvolta imponeva perfino che fosse il testo ad adeguarsi all’interprete, come testimonia l’esperienza giovanile di D’Amico, da lui stesso così rievocata:

Proprio le interpretazioni di cui ero più avido, proprio quelle a cui, conoscendo a memoria il testo, mi recavo con più aspettazione, eran quelle da cui uscivo via via più deluso. E non tanto per la fatale inadeguatezza tecnica di certo apparato scenico (allora tanto più imperfetto d’oggi, ma che le abitudini del tempo lasciavano avvertir di meno) quanto per gli sfacciatissimi tradimenti degli attori allo spirito dei lavori rappresentati. Oppure per il compiacersi dei più famosi fra loro nel repertorio più bolso e frivolo, non scelto quasi mai col criterio dell’arte, ma quasi sempre con quello della «bella parte».²¹

²¹ Silvio D’Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945, pp. 16-17.

Il teatro di regia, malgrado le opposizioni, finì comunque per spodestare presto il vecchio teatro di parola, e la figura del regista finì per acquistare la rilevanza che prima era attribuita all'autore dell'opera e all'interprete, col preannunciarsi di quella che Marco De Marinis chiama «prospettiva postdrammatica»²², sulla scia di tre definizioni precedenti: quella di «teatro postdrammatico» di Hans-Thies Lehmann, quella di «dopo dramma» o «drammaturgia individualizzata» lanciata da Claudio Meldolesi, e infine quella di «postdrammaturgia» su cui De Marinis stesso e Valentina Valentini discutevano già negli anni Ottanta. Con l'espressione «prospettiva postdrammatica» ci si riferisce in sostanza alla «radicale presa d'atto contemporanea della crisi della forma-dramma e dei suoi statuti classici/tradizionali»²³ e al superamento dell'atteggiamento 'testocentrico', ovvero del teatro concepito *da e per* il testo.

Il problema vero oggi non è più testo sì/testo no, cioè scegliere fra un teatro che si serve del testo (e, quasi sempre, serve il testo) e un teatro che fa a meno del testo. Da tempo, ormai, il problema vero, sia a livello teorico sia sul piano delle pratiche, è quale testo, scritto come, e poi, soprattutto, quale uso scenico del o dei testi.²⁴

Già Anton Giulio Bragaglia, leggermente in anticipo sui tempi, aveva sostenuto in *La maschera mobile* (1926) e nel successivo *Del Teatro Teatrale ossia del teatro* (1929) l'esigenza di recuperare il ritardo che il teatro italiano conservava rispetto al resto d'Europa, e di sottrarre lo spettacolo all'egemonia del drammaturgo per affidarlo a un direttore che ne potesse esaltare la dimensione non più solo letteraria.

Possiamo vedere come sia progressivamente modificato il rapporto fra regista e testo (e come il primo abbia finito velocemente per scavalcare il secondo) grazie ad Artioli, secondo il quale i primi passi della regia

[...] si muovono sul filo del codice mimetico, costituito dal calco naturalistico e dalla poetica della 'tranche de vie', e il teatro, ricusando enfasi e magniloquenza, riveste gli umili panni della vita quotidiana. [...] Si fruga nei copioni alla ricerca delle didascalie, esplicite o implicite, affinché il palcoscenico appoggi sul piano visivo, inondandolo di spezzoni di vita concreta, il fluire del nastro verbale. [...] Nei loro intendimenti circola l'idea, ingenua la sua parte, che il copione letterario contenga i presupposti della sua messinscena, e che quest'ultima, intesa come l'inveramento fedele delle indicazioni contenute nel testo, sia la sola possibile.²⁵

²² Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, p. 25.

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ Ivi, p. 25.

²⁵ Umberto Artioli, *Il teatro di regia*, Roma, Carocci, 2004, p. 13.

L'ipotesi, di ispirazione naturalistica, che «la mimesi pedissequa delle apparenze sia in grado di tradurre scenicamente l'essenza di un testo»²⁶, cioè che la migliore interpretazione di un testo fosse quella descrittiva, fu poi confutata dagli ulteriori sviluppi della regia, conformi alla svolta simbolista della produzione drammaturgica.

Passando al filtro della lezione simbolista, le grandi voci profetiche della scena europea tra Ottocento e Novecento ne assimilano la tensione spirituale, il gusto di una forma spoglia e severa, spesso culminante in modalità ascetiche, cosa che le pone in aperto contrasto con l'ingombro di dettagli che aveva caratterizzato la prima ondata registica.[...] Si pone allora la domanda ineludibile: in che cosa consiste la specificità del teatro, il suo coefficiente distintivo rispetto agli altri generi artistici? Anche ammesso che il teatro sia l'arte suprema, il microcosmo in cui confluiscono le varie forme espressive, come voleva Wagner avendo a modello l'unità di poesia, musica e danza della tragedia greca, l'osmosi tra i vari linguaggi non può che avvenire sulla scorta di un codice peculiare. Interrogarsi su questo codice, riscoprire l'autentico linguaggio della scena, è il tratto saliente del periodo aureo della regia.

Si comincia con lo svincolo dalla letteratura. Identificando nelle didascalie il punto di giuntura tra ideazione drammaturgica e operatività scenica, i primi registi si erano espressi per una subordinazione senza riserve al copione letterario. *Tale atteggiamento appare di colpo una forma di inaccettabile vassallaggio.* [...]

Saranno i maestri del primo Novecento a compiere il salto decisivo: poiché non esiste regia unica, garante degli intendimenti dell'autore, ma un ampio ventaglio di possibilità ermeneutiche, tanto più disseminate e cangianti quanto più un testo è ricco di articolazioni, l'arte della regia consiste nel lavoro di analisi e di immaginazione che porta il responsabile scenico a produrre un'interpretazione globale del testo, immettendola in un universo di segni dotati della sua inconfondibile impronta. Nasce di qui quella sorta di sigillo di proprietà che, a sanzione del ruolo egemone detenuto dal regista nella creazione dello spettacolo, ne pone il nome in risalto sulle locandine, relegando sullo sfondo l'autore del testo inscenato; vengono di qui le polemiche tra fedeltà e infedeltà al copione, accesissime nel primo Novecento, ma che non di rado tornano a far capolino nei dibattiti odierni.²⁷

Se quindi figure di spicco come D'Amico e Pirandello, affiancate da altri autori, negli anni Venti sostenevano ancora la necessità di subordinare la regia alla partitura drammatica, additando nel regista una sorta di custode della volontà dello scrittore e garante di un'esecuzione il più fedele possibile (esplicita nelle loro parole è la superiorità della creazione letteraria sugli altri elementi della rappresentazione), negli anni Trenta l'asservimento nei confronti del copione venne infine

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ Ivi, pp. 14-16 (corsivi miei).

meno, e il regista, che era riuscito con difficoltà a «imporsi sugli interpreti della grande tradizione italiana autolegittimandosi *servo fedele dell'autore*»²⁸, rivendicò il diritto a una piena autonomia artistica. Arriviamo così al punto di svolta: l'inizio della progressiva trasformazione dello spartito letterario, che viene rimaneggiato con sempre maggiore libertà, in un pretesto per l'espressione delle idee dettate dall'arbitrio registico, e il rifiuto della messa in scena di stampo filologico.

Le ultime resistenze a favore della preminenza del testo caddero nei decenni successivi. Nel '68, per esempio, il polacco Tadeusz Kowzan pubblicò un saggio intitolato *The Sign in the Theatre. An Introduction to the Semiology of the Art of the Spectacle*, in cui l'autore cercava di imporsi un approccio sistematico, nel tentativo di trasformare la semiotica del teatro in una vera e propria disciplina. Il suo lavoro presentava diversi pregi, tra cui quello di riconoscere l'inadeguatezza dei modelli semiotici preesistenti nei confronti di un atto sincretico e multidimensionale come quello teatrale; la neo-disciplina, che finalmente riportava l'interesse degli studiosi sullo spettacolo nella sua interezza e non più sul solo elemento drammaturgico, si sviluppò nella seconda metà degli anni Settanta. Grazie alla sua influenza anche la storia del teatro prese una nuova direzione, e lo stesso fece a sua volta la censura teatrale, adattandosi al cambiamento (che ovviamente sollevava anche questioni inedite su cui dibattere: per esempio, dati questi presupposti, chi è il vero autore di uno spettacolo se si deve scegliere tra il drammaturgo e il regista? Si può definire 'tradimento' l'interpretazione non letterale di un testo, se nelle intenzioni del regista rispecchia comunque lo spirito dell'opera?).

Mi dicevano: ogni interpretazione è tradimento. Rispondevo: che scoperta! Rinunceremo dunque a sentire da un pianista, o da tutta un'orchestra, un concerto o una sinfonia di Beethoven, perché fatalmente, fra le sue note e noi, s'intruderanno quel pianista e quei suonatori d'orchestra? O (per passare a un altro capitolo dello stesso problema) rifiuteremo di lasciarci introdurre al canto di Farinata dalla critica di De Sanctis, o alla comprensione di Amleto dal commento di Goethe, perché Dante e Shakespeare dicono già tutto da sé, e dunque nonj bisognano d'intermediari, e noi dobbiamo ripudiare a priori qualunque indicazione di guide geniali?²⁹

Se da un lato perciò constatiamo l'ascesa della figura del regista, che si conquista sempre più la libertà di manipolare il copione per accordarlo alla sua visione d'insieme e alla sua marca stilistica, dall'altro possiamo notare, nella seconda metà del Novecento, un graduale quanto inesorabile calo della produzione drammaturgica. Basta guardarsi intorno per accorgersi del fatto che in Italia

²⁸ Ivi, p. 179.

²⁹ Silvio D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 18.

si rappresentano sempre meno testi nuovi per il teatro, almeno a livello professionale; la tendenza dominante è quella di mettere in scena interpretazioni *nuove* di opere *vecchie* (col rischio, a volte purtroppo confermato dagli esiti, di precipitare nella variazione sul tema o, peggio, nel puro esercizio di stile: si cambia l'ambientazione o magari si inverte il sesso dei personaggi, senza che questa decisione derivi da una motivazione artistica di spessore e soprattutto senza aggiungere nulla di sostanziale a quello che è il messaggio del testo stesso, solo per non riproporre qualcosa che sembri 'già visto').

Il pubblico non va più semplicemente a vedere *l'Amleto* di Shakespeare, ma va a vedere una versione dell'*Amleto* firmata da uno specifico regista, e si aspetta che essa sia in qualche modo diversa dalle altre versioni che ha già visto. Un frequentatore abituale delle sale teatrali, ammesso che non si stanchi prima, può facilmente assistere a decine di allestimenti del medesimo testo. Specifico inoltre che all'interno di questa riflessione si definiscono 'vecchi' anche spettacoli che vanno in scena in Italia per la prima volta, se lo fanno sulla scorta dell'approvazione suscitata in precedenza all'estero, evitando quindi l'azzardo del debutto assoluto.

È impossibile stabilire una relazione univoca di causa e effetto fra i due fattori – l'importanza crescente della firma registica a discapito della novità del testo e la recente povertà del panorama drammaturgico nel nostro paese – dal momento che con tutta probabilità si influenzano a vicenda e che risentono anche di altre circostanze, non necessariamente artistiche. Una di esse è la tanto conclamata crisi economica del settore, le cui cause principali sono da ricercarsi in primo luogo nella scarsa affluenza del pubblico a teatro (e, conseguentemente, nella diminuzione degli incassi: un problema diffuso su scala nazionale, che nella maggior parte dei casi induce le direzioni artistiche a scegliere opere e personalità di comprovato successo, nel tentativo di garantire un introito minimo), e in secondo luogo in un sistema di finanziamento statale, basato sui teatri stabili, che non sembra premiare l'innovazione. Ricordiamoci che un grande talento come ad esempio quello di Sarah Kane, che quando muore all'età di ventotto anni – nel 1999 – ha già compiuto una rivoluzione «estrema, estremistica, epocale»³⁰ nel campo della drammaturgia inglese di fine secolo, non avrebbe forse potuto esplodere se non fosse stato per il Royal Court Theatre di Londra, che ospitò la sua prima creazione, *Blasted*, all'interno di una rassegna dedicata esclusivamente ai giovani autori emergenti, nonostante i contenuti decisamente controversi che furono motivo di scandalo; e ricordiamoci che il Royal Court Theatre viveva dei fondi che riceveva tramite l'Arts Council England, un'istituzione pubblica.

³⁰ Graham Saunders, *Love me or kill me*, trad. it. di Lino Belleggia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005, p. 8.

Il Royal Court Theatre è un teatro di Londra fondato negli anni '60 con lo scopo di promuovere opere sceniche inedite e innovative. [...] È un teatro della scrittura, una "storytelling machine". Secondo George Devine, storico fondatore, i drammaturghi non nascono per caso, hanno bisogno del sostegno, dell'incoraggiamento e della fedeltà di un'istituzione, per questo motivo l'Inghilterra è una fucina di scrittori di teatro dagli anni '60 ad oggi (John Osborne, Arnold Wesker, Harold Pinter, Edward Bond, Howard Barker, David Hare, Caryl Churchill, Sarah Kane, solo per citarne qualcuno) e per questo continua a rinnovare le scene internazionali attraverso i suoi autori. L'idea fondante del Royal è la centralità dell'autore. Cosa sconosciuta alle nostre istituzioni.

Il Royal assomiglia vagamente al Piccolo Teatro di Milano, l'unica differenza è che anziché su un regista, o sulla direzione artistica di qualche cariatide, come in altri teatri italiani, è fondato sugli autori. In Italia non c'è niente di simile, soprattutto non ci sono così tanti giovani ad avere posizioni centrali. Al Royal le decisioni importanti le prendono individui che hanno meno di quarant'anni e tutte le iniziative si rivolgono ai giovani, a partire naturalmente dalla formazione.³¹

Minore rischio economico, quindi, e minore rischio a livello di conflitto con le autorità politiche che dispensano i finanziamenti caratterizzano la tendenza italiana degli ultimi cinquant'anni di dare sempre meno supporto ai nuovi autori in favore di testi cosiddetti 'classici', cavalcando l'onda propizia del teatro di regia. Pochi rischi: ecco spiegata, in breve, la monotonia della proposta teatrale odierna in Italia. Eppure, anche quando si allestiscono dei classici veri e propri non si può essere completamente sicuri di non incorrere nella disapprovazione degli esponenti del mondo politico; lo dimostra il caso, più che recente, dell'allestimento delle *Rane* di Aristofane firmato nientemeno che da Luca Ronconi, e andato in scena a Siracusa, tra molte polemiche, il 19 maggio 2002. Oggetto dello scandalo era la scenografia raffigurante le caricature di Silvio Berlusconi, Umberto Bossi e Gianfranco Fini, che fu poi eliminata a causa delle pressioni esercitate sul regista dal rappresentante di Forza Italia per la Sicilia. L'idea di fondo era che non si potesse prendere in giro, con i soldi dello Stato, chi incarnava lo Stato stesso; Ronconi utilizzò esplicitamente la parola «censura» per riferirsi all'accaduto.

Tralasciando adesso i commenti della stampa e dei diretti interessati, dei quali ci occuperemo nel dettaglio più avanti, l'evento in sé ci permette di illustrare i risultati del processo costante di adeguamento dei meccanismi repressivi di matrice politica o religiosa nei confronti del teatro italiano contemporaneo. Lo stesso obiettivo che aveva Di Stefano quando metteva a confronto due azioni di forza cronologicamente molto ravvicinate e accomunate dalla figura del procuratore

³¹ Silvia Vecchini, *Fausto Paravidino, il nostro drammaturgo all'inglese*, <<http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-fausto-paravidino>>

della Repubblica Carmelo Spagnuolo: la guerra mossa dalla censura nei confronti dell'*Ariald*a di Giovanni Testori, messa in scena da Luchino Visconti nel febbraio 1961 («poesia per i progressisti, oscenità per i benpensanti»³²), e quella verso la regia di *Anima nera* (testo di Giuseppe Patroni Griffi) curata da Giorgio De Lullo nell'aprile dello stesso anno.

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

Il dottor Spagnuolo ripeté, solo per poche ore questa volta, l'azione di sequestro nei riguardi del lavoro di Patroni Griffi *Anima nera* motivando, almeno nelle parole del vicequestore di Milano «con alcune perplessità sulla regia dello spettacolo» e, «in particolare, sulla scena in cui Rossella Falk appariva in sottoveste nera e Paolo Ferrari in calzoncini e canottiera sullo sfondo di una camera da letto». Il magistrato, dunque, incriminava non il copione quanto la regia della commedia e invitava De Lullo, regista, ad «attenuare» questi colori d'interpretazione troppo veristici. Ammorbiditi i toni, la commedia poté riprendere le rappresentazioni.³³

Salta subito all'occhio come nella narrazione dei due provvedimenti l'accento fosse posto su elementi chiaramente diversi, cioè «l'aspetto narrativo» – in relazione al testo scritto e alla sua vicenda non solo teatrale, ma anche editoriale – per quanto riguarda *L'Ariald*a di Visconti e «la regia dello spettacolo», o «interpretazione» che dir si voglia, per quanto riguarda invece *Anima nera* di De Lullo. Eccoci di fronte a un chiaro sintomo del cambiamento di rotta che era in corso giusto in quel periodo.

Quando nell'anno seguente, il '62, si sopprime l'esame obbligatorio da parte della commissione di revisione teatrale sul copione – e quindi si abolisce la censura teatrale nel senso tradizionale della parola – è un dato di fatto che quest'ultimo stesse ormai cessando di costituire il fulcro della

³² Dino Messina, *Lo scontro sull'«Ariald*a», «Corriere della Sera», 7 gennaio 2007, p. 35.

³³ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, cit., pp. 141-142.

rappresentazione. Non ci si può spingere fino a dire che sussista un legame diretto fra le due cose, ma neppure che si tratti di una totale coincidenza: possiamo ragionevolmente supporre che la situazione che abbiamo finora descritto abbia contribuito a preparare il terreno per l'approvazione della nuova legge e a rendere più facile la sua applicazione effettiva. L'attenzione delle autorità si stava in ogni caso già spostando dalla partitura drammatica all'interpretazione sovra-testuale, in altre parole a tutti gli elementi della messinscena che vengono decisi o comunque approvati dal regista indipendentemente dalle indicazioni dell'autore letterario, come la scenografia nel caso delle *Rane*; ma servivano nuove armi, nuovi strumenti di controllo, e il nuovo sistema dei teatri stabili, la cui sopravvivenza dipendeva dai finanziamenti statali, cadeva giusto a proposito.

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 invisibile.

3. LA CENSURA INVISIBILE: PREMESSE SULLA FORMAZIONE DI UN «SISTEMA»

La procedura, nel tempo, si articolò, sempre, sulla premura, sulla preoccupazione che gli spettacoli siano permessi «purché non ledano i principi della morale, della religione, del buon costume». Tali parole, epigrafiche, ritroveremo negli anni, sempre, con diversa tonalità e diversa intensità ma, comunque, sempre attuali. Ed in queste la censura troverà ragione di esistere, di colpire, di prevenire, di punire, lasciandoci, ancora oggi, a distanza di secoli, a discutere sulla sua opportunità, sulla sua ragione di esistenza, sul valore della sua funzione, sulle modalità interne e variate della sua necessità.

CARLO DI STEFANO, *La censura teatrale in Italia*

La censura teatrale in Italia di Di Stefano, che rimane ad oggi un saggio davvero di riferimento per chi voglia affrontare in generale l'argomento della censura nel teatro italiano in un periodo compreso fra il XVII e la metà del XX secolo senza soffermarsi sul solo ventennio fascista, si arresta al 1962, l'anno in cui il governo Fanfani approvò la legge n. 161 sulla revisione dei film e dei lavori teatrali, grazie alla quale veniva revocato l'obbligo di sottoporre il testo drammatico all'esame di una commissione statale. Tale esame, reso facoltativo, dal quel momento riguardava solo la possibilità di ammettere o meno il pubblico minorenne alle rappresentazioni; in altre parole, se una compagnia sceglieva autonomamente di limitare l'ingresso in sala agli spettatori maggiorenni, lo spettacolo poteva andare in scena senza nessun controllo di tipo preventivo, e ciò a livello ufficiale significava abolizione della censura. A livello ufficiale, appunto, perché nella pratica la censura non scompare affatto dalla realtà teatrale nazionale, tutt'altro; ne è consapevole lo stesso Di Stefano, che nell'atto di concludere il suo lavoro, si chiede retoricamente se possa davvero esistere «una conclusione all'argomento censura» e ammette poi che «il problema della censura, come fenomeno di cultura, come esigenza di libertà, dunque, è ancora valido, interessante, vivo: non integralmente risolto»³⁴. Un'affermazione che trasforma la chiusura del libro in un finale aperto e che suona come una sfida a proseguire sulla sua strada, portando avanti quell'indagine che, pubblicata nel 1964, rimane interrotta al 1962. Già in apertura di volume l'autore specifica di non voler creare un

«definitivo» punto fermo nel trattare l'argomento prescelto, quanto «informare» e, possibilmente, fornire, in una prospettiva fuggevole, e incompleta, dati ed elementi per una più densa e valida «storia della censura», una tappa, insomma, da cui partire per invitare altri studiosi ed altri ricercatori in tal senso.³⁵

³⁴ Ivi, p. 145.

³⁵ Ivi, p. 7.

Tenteremo in questa sede di raccogliere il suo invito, attenendoci in gran parte al metodo da lui utilizzato, che consiste in una raccolta di materiale volta a creare, più che una cronologia completa ed esaustiva di ogni singolo evento correlato alla ricerca in questione, una successione di episodi particolarmente significativi che permettano di ottenere una sintesi viva ed efficace della censura teatrale nell'Italia contemporanea e di delineare una coerente evoluzione di fondo dei processi in atto.

Dell'analisi storica di Carlo Di Stefano condividiamo e portiamo avanti anche le premesse, ovvero le considerazioni riguardanti il fatto che gli elementi che scatenarono l'esercizio della censura «furono, quasi in tutti i tempi, gli stessi. Pur avvertendo una dosatura, diversa ed eterogenea, nei vari periodi, tra censura religiosa e censura politica con una possibilità di avvantaggiarsi dell'una sull'altra, o con un completarsi di entrambe, o (come accadde nella Roma papale) addirittura cumulandosi in ecclesiastica, politica, municipale, possiamo, in definitiva, sostenere che quella politica ebbe, quasi sempre, il sopravvento sulle altre»³⁶. È d'obbligo quindi, prima di concentrarci nello specifico sui casi di maggiore interesse offerti dalla cronaca degli ultimi cinquant'anni, un discorso più ampio sui rapporti fra teatro e politica nel Novecento.

³⁶ Ivi, p. 8.

3.1. *Teatro politico e politica teatrale*

Eppure credo che il teatro abbia un senso, una necessità di esistere, soprattutto oggi, e lo avrà domani, se mantiene la sua coscienza di resistenza. Contro la banalità del vivere e della nostra società. Contro la violenza e la menzogna dell'informazione. Contro la dittatura della morale religiosa.

Un teatro per tenerci lucidi, con gli occhi aperti su quel mondo che si maschera. [...] Penso a un teatro che mi faccia rinnamorare dei corpi, un teatro che danzi, che parli non solo con le parole, un teatro per i sordi i ciechi i non colti.

Un teatro di resistenza contro il mondo che sta lentamente, culturalmente morendo.

PIPPO DELBONO, *Dopo la battaglia*

All'inizio degli anni Sessanta, la complessità della relazione fra cultura e politica si trova al centro del dibattito teatrale, che conosce un momento di intenso sviluppo teorico e pratico. È a partire da allora infatti che il teatro si sforza di recuperare un ruolo e un valore essenziali all'interno della società, per contrastare l'ascesa dei principali *mass-media*, la cui concorrenza diventa col tempo sempre più spietata; ovunque si riflette sulle sue prerogative, e in particolare sull'idea che esso rappresenti un momento eminentemente sociale all'interno della vita degli spettatori, perché la sua fruizione è collettiva e presuppone una comunicazione *in praesentia* tra il pubblico e l'attore.

In una società che parla per immagini (cinema, televisione, ecc.) il teatro di prosa ha un suo ruolo insostituibile, del quale il potere pubblico deve assumere la responsabilità garantendogli una forma di aperta comunicazione con tutta la società italiana. Di fronte al dominio della «civiltà delle immagini», il teatro di prosa rappresenta il valore della parola, delle idee, del dibattito, del conflitto, presupponendo la partecipazione diretta del pubblico alla rappresentazione e favorendo anche in questo modo la crescita democratica di una collettività.

Il carattere di libertà e di incontro dialettico che da sempre è alla base del «fatto» teatrale, costituisce l'elemento primo della sua differenza sostanziale nei confronti dei rapporti unilaterali intercorrenti fra i mezzi di comunicazione di massa e la società civile: ed è questo carattere che si deve esaltare quando ci si impegna a sviluppare il teatro in forme democratiche.³⁷

E oltre che sociale, il teatro – tutto il teatro – è sempre politico, «che lo voglia o meno» per usare le parole di Marco De Marinis nel suo *Il teatro dopo l'età d'oro*, «semplicemente per la posizione che va a occupare consapevolmente o no in un dato spazio sociale e culturale, per gli effetti che oggettivamente produce, o non produce, anche indipendentemente da intenzioni e propositi, in

³⁷ *Socialismo e teatro*, a cura di Beppe Lopez, Bari, Dedalo, 1971, p. 11.

un certo momento storico»³⁸.

Nel contesto di questo rinnovato interesse verso le possibilità di sopravvivenza dell'arte teatrale, in Italia si comincia a ragionare sui tanti modi possibili in cui il teatro può essere politico. Sempre seguendo la riflessione di De Marinis, possiamo individuare così un *teatro di contenuti politici e/o* provvisto di finalità ideologiche esplicite, come gli spettacoli post-sessantotteschi di un Giorgio Strehler provvisoriamente allontanatosi dal Piccolo; in secondo luogo abbiamo un teatro politico inteso come *uso politico* del teatro, come quello che Scabia chiamò «teatro a partecipazione» (poi ribattezzato «animazione teatrale»); una terza modalità, infine, è quella che coinvolge innanzitutto le forme espressive, ovvero i segni che compongono il linguaggio scenico, e che viene praticata dall'avanguardia e postavanguardia teatrale italiana, nella persona per esempio di Carmelo Bene. Gli esperimenti più interessanti, tuttavia, non sono stati quelli che si sono limitati a una sola delle modalità descritte, bensì quelli che in qualche modo le hanno sfiorate tutte, come è accaduto nel caso di Leo de Berardinis, quasi un *unicum* nella storia del teatro italiano.

In particolare Leo, dicevo. Lontanissimo sempre da ogni forma più o meno codificata di teatro politico, il suo operare, soprattutto dal soggiorno a Marigliano in avanti, e particolarmente a Bologna, dall'83 al 2001, è stato uno straordinario esempio di come arte e politica, ricerca estetica e sensibilità sociale, possano andare insieme e concorrere a produrre teatro di altissimo livello. [...]

Costante è, negli scritti di Leo, la consapevolezza del valore politico in senso stretto di ogni scelta che un artista compie e dell'assunzione di responsabilità verso la società che essa comporta, soprattutto quando ci tocca di vivere in tempi bui, di progressivo, inarrestabile degrado.³⁹

Alle esperienze dei registi nominati, che qui lasciamo appena accennate, daremo più spazio tra poco. Ciò che importa ora è l'identificazione dell'intrinseca natura politica del teatro, che non necessariamente deve concretizzarsi in un contenuto o in una strumentalizzazione apertamente politica dello spettacolo teatrale, ma può anche sussistere solo nell'impiego dei mezzi espressivi, nel rapporto di comunicazione instaurato col pubblico e nella collocazione all'interno di uno specifico momento storico. «Di conseguenza» scrive Oliviero Ponte di Pino «fermo restando che di qualsiasi testo e spettacolo si può dare una lettura politica, un teatro esplicitamente 'politico' pareva confinato ad un'età adolescenziale dell'evoluzione estetica, quando ancora era possibile confondere l'arte con la propaganda, subordinare l'estetica all'ideologia»⁴⁰. Anche se di fatto si è

³⁸ Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 89.

³⁹ Ivi, p. 98.

⁴⁰ Oliviero Ponte Di Pino, *Per un teatro politico?*, «Patalogo», n. 19, 1996, p. 156.

tornati a praticare il teatro politico in senso proprio anche in tempi recenti, sia col ritorno alla ribalta di alcuni titoli brechtiani (è Brecht infatti l'autore-simbolo del genere), tra cui *La resistibile ascesa di Arturo Ui*, con cui pochi anni fa il Teatro di Genova alludeva non molto velatamente a Silvio Berlusconi, sia con altri lavori di indiscutibile impegno civile, come *Vajont* di Marco Paolini.

Il concetto, a questo punto acquisito, che il teatro abbia un'indole politica anche quando non se lo propone intenzionalmente, spiega perché il governo italiano, inteso come l'insieme di soggetti che di epoca in epoca detenevano il potere politico, si sia sempre interessato ai prodotti della ricerca teatrale novecentesca, anche quando non sembravano direttamente di sua competenza. Ne sono prova, seppure estrema, gli interventi delle autorità fasciste, che si ripercuotevano non solo sugli spettacoli a tema politico, con riferimenti all'attualità o comunque riconducibili a essa, ma anche per esempio su quelli semplicemente scritti in dialetto, o che parlavano di suicidio (sintomo «di un male morale e sociale che era in pieno diritto di combattere»⁴¹), o i cui autori avevano l'unica colpa di provenire da nazioni che non si erano schierate con l'Italia nel conflitto mondiale.

Personalmente a Mussolini, considerata anche la sua esperienza giornalistica, non potevano del tutto sfuggire le implicazioni politiche connesse con la produzione artistica e culturale, se già pochi mesi dopo la sua ascesa al potere aveva dichiarato che «non si può governare ignorando l'arte e gli artisti».⁴²

Proprio il governo fascista, non a caso, era stato il primo – dalla fondazione dello Stato unitario – a intuire davvero le potenzialità sociali del mezzo teatrale, nel senso dell'influenza che esso poteva esercitare sulla collettività, e decidendo di sfruttare queste potenzialità a proprio vantaggio aveva dettato, con la legge n. 599 del 6 gennaio 1931, le nuove norme della censura teatrale, la cui applicazione non spettava più alla Direzione Generale di Polizia come avveniva da tempo, bensì veniva avocata a un ufficio del Ministero degli Interni diretto dal funzionario Leopoldo Zurlo.

Lo statuto albertino di certo non poteva opporre resistenza all'inasprimento delle suddette norme, visto che la libertà artistica non vi era neppure menzionata. Si proibivano così le opere considerate «contrarie alla morale, ai buoni costumi, all'ordine pubblico, alla legge, ai principi costitutivi della famiglia, al sentimento religioso, apologetiche del vizio e del delitto». Erano inoltre da condannare tutte le creazioni «perturbatrici dei rapporti internazionali, ispiratrici di avversione tra le classi sociali, offensive per il Re, per il Pontefice, per Sovrani degli Stati Esteri, per il decoro e

⁴¹ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, cit., p. 114.

⁴² Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 19.

il prestigio delle Autorità, dei Ministri, degli Agenti di P.S., offensive per la vita privata delle persone, relative infine ai fatti nefandi che abbiano impressionato la pubblica opinione»; e si doveva in ultima analisi evitare «tutto quanto possa ritenersi di danno o di pericolo pubblico»⁴³ – espressione abbastanza vaga da garantire un ampio margine d'azione – secondo l'insindacabile valutazione dell'ufficio della censura o del Duce in persona. I provvedimenti sui testi non erano sempre uguali, ma variavano di caso in caso, dando esiti diversi perfino quando lo spettacolo era lo stesso e cambiava solo il contesto in cui si andava a rappresentarlo; accadeva anche che l'opera di un autore incorresse in una totale bocciatura, ma più spesso ci si limitava a eliminare per prassi certe scene o battute reputate incompatibili con la politica del regime.

A questa censura di tipo *preventivo*, la cui competenza fu ulteriormente spostata nel 1935 dal Ministero degli Interni al Ministero per la Stampa e Propaganda (divenuto Ministero della Cultura Popolare nel 1937), si accompagnava a partire dal 1940 una censura di tipo *repressivo* affidata alle singole Prefetture. Avere ottenuto il «nulla osta» dei revisori per quanto concerneva un certo spettacolo non significava quindi in automatico poterlo mettere effettivamente in scena, poiché le autorità locali potevano a loro discrezione decidere di impedire comunque la rappresentazione, qualora la ritenessero per qualche motivo inopportuna.

Fin qui, nulla di nuovo. Tutti conosciamo la fama di questo lato della politica culturale fascista, ed è proprio a questo tipo di controllo esplicito (tanto da essere reso noto per legge) che associamo comunemente il termine «censura». Ma la censura preventiva (ministeriale) e quella repressiva (prefettizia) costituiscono soltanto un aspetto dell'attività di controllo esercitata sul teatro durante il ventennio: il più evidente, non necessariamente il più importante. Se fino al Novecento la vita teatrale italiana si era sviluppata intorno a tradizioni antiche, come quella della compagnia girovaga e della famiglia d'arte, e a una mentalità di origine imprenditoriale (essendo il pubblico spettacolo considerato atto di commercio), negli anni del fascismo si gettano infatti le basi per un nuovo corso della professione teatrale, imperniato sulla partecipazione dello Stato non più solo a livello diretto – con la censura in senso proprio – ma anche a livello indiretto, attraverso cioè un sistema di finanziamento pubblico che sarebbe poi confluito nella creazione dei teatri stabili. Da un'intervista al ministro Giovanni Gentile traspare la forma ufficiale che avrebbe dovuto assumere questo tipo di partecipazione indiretta da parte del regime:

Più che un teatro di Stato io vedrei con piacere la costituzione di uno, più teatri artistici, diretti da uomini di cultura, indipendenti o collegati tra loro da una unica direzione,

⁴³ Ivi, p. 109.

s'intende privata. Lo Stato potrebbe contentarsi di contribuire, insieme con gli Enti locali, alle sovvenzioni di cui avranno bisogno.⁴⁴

Accantonata quindi l'idea di un teatro di Stato, si dà avvio così alla pratica delle sovvenzioni agli enti teatrali che rispettavano determinati requisiti ideologici oltre che artistici, con la scelta di appoggiare economicamente strutture già esistenti – che sulla carta restavano private – piuttosto di crearne di nuove. Un provvedimento del 1921, che subì lievi modifiche in seguito pur restando sostanzialmente invariato nei suoi principi, disponeva che i sussidi fossero erogati «a teatri lirici e drammatici, a imprese artistiche, a compagnie drammatiche che svolgano con nobiltà di intenti e dignità di forme un programma precedentemente concordato con il Ministero»⁴⁵, previa però l'approvazione di una commissione nominata dal ministro; approvazione subordinata a criteri tutt'altro che trasparenti, dal momento che il finanziamento non veniva considerato tanto un diritto acquisito per i propri meriti artistici, quanto un aiuto elargito 'paternalisticamente', e tuttavia preziosissimo in un periodo in cui i teatri di prosa soffrivano enormemente il drastico calo del pubblico pagante al quale era legato il loro sostentamento.

Complessivamente la condotta seguita finì per sostituire il vecchio assetto teatrale senza favorire la nascita e lo sviluppo di strutture alternative, probabilmente anche per evitare eccessivi malcontenti nel settore, urtando interessi precostituiti, e per frenare il fenomeno della disoccupazione artistica che andava assumendo proporzioni allarmanti.

La mancanza di una politica rigidamente selettiva, basata su motivazioni ideologiche, non deve però far ritenere che le sovvenzioni non siano state, fin dall'inizio, un efficace mezzo di pressione. Già la legge del 1921 aveva stabilito il controllo di una commissione giudicatrice; e si è visto come l'aspetto politico fosse determinante per l'assegnazione di sussidi e premi d'incoraggiamento. La conseguenza più significativa fu che anche gli artisti più legati all'idea di indipendenza e autonomia dell'arte, e quindi riluttanti ad assumere determinate posizioni, finirono per essere direttamente coinvolti. Il montare della crisi rese precarie le condizioni economiche persino delle più quotate compagnie, costrette pertanto a rivolgersi con crescente assiduità all'amministrazione pubblica per ottenere aiuti finanziari.⁴⁶

Un sintomo di fino a che punto il sostegno statale fosse diventato importante per garantire un regolare svolgimento dell'attività teatrale si può ravvisare nel fatto che il teatro fu, in ogni caso, uno dei settori a procurare le minori preoccupazioni agli alti vertici del governo fascista.

Da un certo punto di vista, un'innovazione simile si potrebbe collocare su una direttrice positiva,

⁴⁴ Ivi, p. 90.

⁴⁵ Ivi, p. 91.

⁴⁶ Ivi, pp. 98-99.

in quanto costituisce una dimostrazione di sensibilità e insieme un'assunzione di responsabilità da parte del potere politico nei confronti delle possibilità di sopravvivenza del teatro nazionale, seppure con grave ritardo rispetto a tentativi analoghi intrapresi da altri paesi europei. Ma col tempo si sono rivelate corrette le obiezioni sollevate già nel 1966 da Giorgio Guazzotti, secondo il quale:

Certo: rompere la tradizione del non intervento costituiva un passo avanti. Tuttavia, a parte il ritardo con cui lo Stato liberale era giunto non solo nei confronti del teatro, ma anche nei confronti della storia, vale a dire alla vigilia di essere politicamente travolto; a parte la facilmente sospettabile non spontaneità della concessione sotto le pressioni congiunte di una crisi economica in atto delle imprese capocomicali e di un vivace dibattito culturale; a parte queste remore profonde, gravi, il passo era compiuto irrimediabilmente verso una impostazione paternalistica, di cui il teatro sarebbe stato ben presto schiavo senza poter acquisire alcun rafforzamento per le proprie strutture.⁴⁷

In realtà i provvedimenti si potevano attribuire solo in minima parte a un genuino interesse verso le difficoltà in cui versava il settore, mentre di fatto allargavano il raggio di controllo dello Stato, intenzionato a limitare con qualsiasi mezzo le possibili espressioni del dissenso. Il Ministero per la Cultura Popolare, infatti, poteva «richiedere tutte le modificazioni ai programmi artistici che siano ritenute necessarie all'attuazione degli scopi per i quali vengono concesse le sovvenzioni»⁴⁸. Negli anni scorsi si è registrata una tendenza a valutare in termini riduttivi l'esistenza di un preciso disegno di politica culturale del regime a proposito del coinvolgimento dello Stato nelle attività teatrali, mentre oggi si guarda con una maggiore consapevolezza alla capacità di integrazione del fascismo in ogni settore della vita artistica, soprattutto alla luce di ciò che ci è rimasto in eredità, dal momento che «l'incalzarsi di provvedimenti governativi d'orientamento e di sostegno costituì un autentico salto di qualità rispetto alla più scarsa legislazione del periodo liberale, inaugurando una prassi destinata a venire proseguita, in forme sostanzialmente analoghe, dalle classi dirigenti dell'Italia repubblicana»⁴⁹. Lo confermano diverse fonti, tra cui:

L'attività legislativa dello Stato liberale in materia teatrale culmina in due provvedimenti, emanati nel 1920 e nel 1921, che, pur limitandosi a garantire il controllo ministeriale sulle opere rappresentate e a stabilire l'erogazione di un generico sussidio per le compagnie teatrali, sono particolarmente significativi in quanto in essi è possibile rintracciare *in nuce* alcuni elementi che costituiranno, nel corso dei decenni, i fondamenti della politica dello Stato nei confronti del teatro: la valorizzazione delle attività di spettacolo che rinuncino a

⁴⁷ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, LED, 2007, pp. 25-26.

⁴⁸ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 53.

⁴⁹ Michele Ainis, Mario Fiorillo, *L'ordinamento della cultura*, Milano, Giuffrè, 2008, p. 59.

fini lucrativi per impegnarsi nella tutela del patrimonio musicale e nazionale, svolgendo al contempo attività di promozione culturale e di formazione professionale, la scelta di sussidiare le imprese di spettacolo che abbiano ottenuto un riconoscimento (finanziario o morale) da parte degli enti locali, ma anche l'istituzionalizzazione di un atteggiamento paternalistico del Governo nei confronti del teatro, destinato a cristallizzarsi, rafforzandosi nel corso dei decenni, con conseguenze deleterie per il settore dello spettacolo.⁵⁰

Se infatti nell'Italia postfascista viene sancito, grazie alla costituzione del 1948, il principio della libertà d'espressione artistica (l'art. 33, primo comma, stabilisce che «l'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento», sul modello dell'art. 142 della costituzione di Weimar) e si abolisce in buona parte, nel 1962, la censura nella sua forma più esplicita e diretta, si mantiene tuttavia la precedente impostazione dei rapporti fra Stato e teatro, legata a forme che possiamo al contrario definire implicite e indirette di censura: l'autocensura e il meccanismo potenzialmente ricattatorio dell'attribuzione di fondi, causato da una situazione di non autosufficienza che persiste e anzi si aggrava nei decenni a seguire. Si tratta di operazioni censorie «invisibili», che tendono cioè a non lasciare nessuna traccia di sé nella cronaca e nella storia del teatro, tranne che in rari casi, e sono decisamente le varianti più diffuse nell'Italia dei giorni nostri.

Il motivo primario della permanenza di questo retaggio della politica culturale fascista risiede nel fatto che, per quanto riguarda il teatro, la transizione del periodo 1943-1962 (dalla fine della dittatura alla legge n. 161) avviene fondamentalmente nel segno della continuità, in quello che Tessari definisce «un quadro di *trasformazioni senza troppe fratture* che riguarda, anzitutto, i nuclei strutturali di gestione dei settori produttivi della cultura italiana»⁵¹, i cui ruoli chiave restano spesso occupati dalle stesse persone a cui erano affidati durante il fascismo, in parte per colpa di un'epurazione inefficace (soprattutto ai piani bassi), in parte perché si tratta comunque di persone più qualificate e con maggiore esperienza rispetto agli altri possibili candidati, come nel caso dell'alto funzionario Nicola De Pirro, riconfermato dopo un intervallo di pochi anni alla guida della Direzione generale del teatro.

Dal 1947 al 1953 il vero responsabile dello spettacolo fu Giulio Andreotti, che governò il settore tentando costantemente di “far coincidere i criteri industriali e ideologici, usando una combinazione di ‘forze di mercato’, censura e disturbo ideologico”.

Presso il nuovo Ministero del Turismo e dello Spettacolo fu riattivata la Direzione generale del teatro ancora sotto la guida di De Pirro, fu ripreso senza alcuna innovazione il sistema delle sovvenzioni alle compagnie – con evidente sostegno ad un numero

⁵⁰ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., p. 25.

⁵¹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 76.

ristretto di “primarie” – e ristabilita una Commissione ministeriale nella quale erano rappresentate tutte le categorie professionali. Nello stesso tempo fu confermato il sostegno pubblico a tutti gli enti [...] creati dal fascismo: dall’Ente italiano scambi teatrali – creato nel 1937 per favorire scambi con l’estero – all’Ente teatro italiano (nato nel 1941 per la costruzione e la gestione di teatri pubblici), dall’Istituto nazionale del dramma antico, fondato nel 1925, all’Accademia d’arte drammatica. Se escludiamo la creazione dei teatri stabili pubblici affidati alla guida dei maggiori registi italiani [...] il paesaggio dei primi decenni del dopoguerra fu dominato da linee di evidente continuità con il sistema costruito dal fascismo.⁵²

La parola chiave è «sistema», perché sistematica, appunto, diventa l’applicazione del modello fascista di gestione politica del teatro nel secondo Novecento, incentrato sulle sovvenzioni pubbliche e sull’istituzione di uffici e autorità con il compito di amministrarle: un sistema «concepito per costruire attorno a tutte le forme di spettacolo una rete finanziaria di sostegno pagata dai contribuenti e sottoposta al controllo della burocrazia governativa (in un regime di gestione che, non escludendo l’interesse privato, lo condiziona comunque a complici forme di compromesso col potere politico)»⁵³.

Conta soprattutto che neppure l’impegno politico della migliore intellettualità resistenziale sia riuscito a individuare e a contrastare a tempo debito il vero ostacolo contro cui sarebbero state destinate a infrangersi le speranze di rinnovamento *globale* del teatro italiano: il persistere e il perfezionarsi di un *sistema* di gestione dello spettacolo – già prefiguratosi col tramonto del liberalismo, poi tradotto in formule metodicamente operative nel periodo fascista – fondamentalmente favorevole a soddisfare non tanto esigenze artistiche e sociali, quanto interessi privati disposti a ogni sorta di commercio con i potenti di turno.⁵⁴

È nell’ambito di questo «sistema» di aiuti finanziari («svolgenti un ruolo tipicamente corruttore e non innovatore»⁵⁵) che nei primi anni dopo la Liberazione può prendere corpo il progetto di un teatro stabile, come auspicava Silvio D’amico, a scapito del più diffuso capocomicato privato. Accantonata pertanto l’idea molto discussa di un Teatro di Stato, la cui realizzazione Pirandello già invocava nel 1926 per superare la situazione di *impasse* legata alla tradizione delle compagnie girovaghe, si punta a una struttura che preferisca la dimensione ‘locale’ a quella nazionale, nella forma di un teatro municipale, in armonia con quelle che sono le caratteristiche campanilistiche e policentriche di un Paese che ha raggiunto l’unità in epoca molto tarda.

⁵² Ivi, p. 77.

⁵³ Ivi, p. 68.

⁵⁴ Ivi, p. 77.

⁵⁵ *Socialismo e teatro*, a cura di Beppe Lopez, cit., p. 9.

È il Piccolo Teatro di Milano a inaugurare nel 1947 la stagione degli stabili in Italia, proponendosi per primo come teatro a gestione pubblica, con la direzione di un comitato formato da Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Mario Apollonio e Virgilio Todi, sostenitori del nuovo ruolo del regista (la loro attenzione infatti era posta innanzitutto «sulla supremazia dell'evento spettacolare concepito secondo l'ottica della nuova regia», mentre «l'ipotesi di favorire fertili sviluppi della drammaturgia italiana contemporanea veniva collocata a livello delle eventualità che non comportano progetti specifici»⁵⁶).

I cittadini milanesi hanno ora il loro teatro. Infatti gli amministratori del loro Comune hanno deliberato che il teatro del palazzo comunale del Broletto, un tempo ridotto a cinema di terz'ordine, non venga più concesso in gestione a privati ma sia invece adibito a teatro di prosa, affidandone la direzione tecnico-artistica ad una commissione nominata dalla Giunta. Nasce così il «Piccolo Teatro della Città di Milano», il primo teatro stabile di prosa tolto all'iniziativa privata di carattere speculativo. Gli incassi non dovranno fornire utili per nessuna tasca: soltanto coprire le spese [...].⁵⁷

L'esperienza del Piccolo ha un grande seguito, e fra il 1947 e il 1955 – nel giro quindi di meno di un decennio – anche altri grandi centri come Genova, Torino, Trieste e Bolzano si muniscono di un teatro stabile, attuando una politica culturale modellata sull'esempio del precursore milanese. Alcuni di loro sono poli industriali, «sedi del potere economico, ma soprattutto sono centri ricchi di fermenti culturali e artistici»; gli altri sono invece «città di frontiera, città con due anime, nelle quali la creazione degli stabili risponde all'urgenza di fornire alla popolazione italiana residente un riferimento culturale in cui riconoscersi»⁵⁸. Si tratta della prima generazione degli stabili italiani, a cui la cosiddetta «legge Andreotti» del 1948 riconosce il diritto di fruire degli stessi fondi pubblici prima concessi alle compagnie private di vecchio stampo.

La nascita di questi nuovi organismi, che segna l'inizio del processo di istituzionalizzazione del modello di teatro stabile ad iniziativa pubblica, implica il definitivo riconoscimento della funzione del teatro nella società civile e politica contemporanea, come risposta all'esigenza di un'arte che non sia fine a se stessa, ma che sia «necessaria», secondo la visione di Grassi: «Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un *pubblico servizio*, alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco [...]»⁵⁹. Va da sé che il concetto di

⁵⁶ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 85.

⁵⁷ *Lettera programmatica per il P.T. della città di Milano*, «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 68.

⁵⁸ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., p. 71.

⁵⁹ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, «Avanti!», 25 aprile 1946 (corsivi del testo).

«necessità», elevato a principio ispiratore dai fondatori del Piccolo di Milano, si lega strettamente a quello di un teatro d'arte di impostazione democratica, la cui fruizione non deve più essere riservata all'*élite* borghese. Se le compagnie di giro, nell'attuale congiuntura economica, risentono eccessivamente del carico fiscale e delle spese per l'affitto delle sale teatrali, la gestione diretta di queste ultime da parte dei Comuni e la loro nuova natura «stabile» può risolvere una buona fetta del problema, dando un maggior respiro al bilancio delle formazioni di prosa e permettendo così sia di alzare la qualità della proposta nelle scelte del repertorio, sia di rendere l'ingresso a teatro più conveniente per le fasce medio-basse della popolazione, al fine di superare l'arte «disancorata, evasiva» e «la limitazione quantitativa dei fruitori di essa»⁶⁰.

Non si registra tuttavia, nel corso del secondo dopoguerra, un aumento del numero di spettatori che sia coerente con le dichiarazioni programmatiche di Grassi, dal momento che tra il 1950 e il 1960 si riduce sensibilmente l'incidenza del teatro sulla spesa totale del popolo italiano per gli spettacoli, passando dal 7,84% al 3,85%, mentre il prezzo dei biglietti, anziché scendere, cresce, per tenere il passo con le accresciute esigenze economiche della scena contemporanea. Non c'è dubbio che in questo quadro sia determinante la concorrenza del cinema e soprattutto l'arrivo della televisione, che dal 1954 si ripercuote duramente sul settore; ma rimane il fatto che la strada verso l'apertura del teatro alle masse è ancora lunga, in quanto secondo Guazzotti gli utenti del Piccolo appartengono al massimo al ceto piccolo borghese, di certo non a quello proletario. Dall'incontro fra aumento dei costi di produzione e diminuzione delle presenze si genera inoltre un servizio avvezzo a lavorare in perdita, finanziato non più dalla domanda del pubblico, bensì dal sistema delle sovvenzioni pubbliche.

Arriviamo così alla fase finale del processo di rifondazione della struttura organizzativa del teatro di prosa su base pubblica, che introduce un nuovo modo di pensare l'arte teatrale in relazione alla società e al territorio e provoca effetti continuativi nella scena italiana degli ultimi cinquant'anni. Si mette a fuoco la questione dell'impegno civile e del rapporto con la comunità di appartenenza (con esiti che a volte sfociano anche nel teatro politico in senso stretto), ma allo stesso tempo si contamina più che mai l'attività intellettuale con quella politica; non a caso, la creazione di una rete di teatri stabili a iniziativa pubblica si accompagna, come abbiamo già visto, ai sintomi di un pesante stato di crisi della produzione drammaturgica italiana, oscurato solo dal consolidamento dell'importanza del lavoro registico.

⁶⁰ Paolo Grassi, *Teatro e società oggi*, «Civiltà delle macchine», n. 6, novembre-dicembre 1964, p. 49.

Le famigerate «novità» d'autore italiano trovano scarso spazio anche nei cartelloni degli Stabili, pur essendo apparentemente incoraggiate dal meccanismo di attribuzione "discrezionale" delle sovvenzioni (che poi è un autentico meccanismo di censura). In realtà troppi calcoli, troppe preoccupazioni di equilibrio politico fanno sì che la nostra drammaturgia continui ad avere manifestazioni estremamente discontinue, ad una incidenza di rappresentazione soltanto consolatoria [...]. Se il teatro a gestione pubblica fa aspettare diversi anni un drammaturgo per gratificarlo di una messa in scena, la logica delle compagnie private lo pone addirittura al bando: la figura di colui che scrive per il teatro si avvia a diventare rappresentante di una specie in estinzione. Mancando in Italia una vera e propria società teatrale, articolata e sviluppata, sparisce quasi del tutto anche la presenza del drammaturgo che da essa dovrebbe trovare giustificazione.⁶¹

La figura del regista-demiurgo, il cui mestiere in qualche modo include responsabilità che sono riconducibili sia al critico sia all'autore drammatico – e quindi si trova ad oscillare fra questi due estremi – finisce per porsi come artefice di una vera e propria «*sintesi intellettuale* tra impresa esegetica e produzione di senso poetico»⁶² (di cui attore e spettatore sarebbero rispettivamente strumento e destinatario), andando addirittura oltre il semplice livello traduttivo o interpretativo del testo. Non c'è da meravigliarsi se di fronte a un simile unione di regista-critico-autore in una sola persona si assiste a un progressivo allontanamento fra la scena contemporanea e la pratica della scrittura teatrale, che si manifesta in un prolungato languore della drammaturgia nazionale. Come sottolinea Tessari, è necessario segnalare che, non a caso, l'organico dei teatri stabili italiani non prevede la presenza di un *dramaturg*, tipica invece dei modelli tedeschi a cui eppure essi si ispirano: segno, questo, di mancanza di una dialettica fra lo scrittore, possibile mediatore fra l'ideazione teorica e la messa in scena pratica, e un regista che, al contrario, si configura come *creatore* dello spettacolo dall'inizio alla fine, rendendo perfino vuote di senso le definizioni di 'rispetto' o di 'tradimento' relativamente all'opera rappresentata.

Le uniche aperture nei confronti della drammaturgia più recente si verificheranno nei confronti «del testo-capolavoro di stampo tradizionale (ricco di tutti gli spessori che un regista-critico possa attendersi di attraversare) o del 'testo' disponibile a riplasmarsi senza riserve sotto gli interventi del regista-autore»⁶³, ossia di opere che di fatto non apportano nessuna vera novità formale, ma in sostanza si mantengono su schemi già collaudati, nel contesto di un generale 'ritorno all'ordine' in cui si inserisce senza fratture anche la diffusa riproposta dei classici, sempre ben controllata dal punto di vista dell'orientamento ideologico.

⁶¹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 96.

⁶² Ivi, p. 95.

⁶³ *Ibidem*.

Nel circolo vizioso della crisi del teatro di prosa converge quindi la figura dell'autore drammatico, reo di non aver saputo rispondere «all'attesa più viva, alle più profonde esigenze degli uomini cui la sua opera è rivolta»; alla mancanza, o alla sterilità, degli autori si affiancano le colpe degli artisti, attori e registi, incapaci di superare una logica individualistica per elaborare strategie di gruppo, necessarie per un reale ripensamento dei problemi della scena italiana.⁶⁴

La questione del mancato sostegno da parte degli stabili alla creazione e alla tutela della nuova drammaturgia nazionale è destinata a rimanere aperta, non avendo trovato ancora oggi una soluzione; il problema della sperimentazione diverrà centrale nella seconda metà degli anni Sessanta, quando le proposte innovative e 'di rottura' del teatro di ricerca riveleranno i limiti della poetica dei teatri stabili, accusati di non sapersi adeguare al mutare dei tempi e alle trasformazioni del contesto culturale in cui agiscono.⁶⁵

Le compagnie di prosa, che nei sogni di Grassi avrebbero dovuto avvicinarsi più che mai al loro pubblico e diventare finalmente 'libere' grazie allo svincolamento dalle ristrettezze economiche, arrivano ad assumere sovente – con alcune luminose eccezioni – un atteggiamento «pigro e improduttivo»⁶⁶, e la 'rivoluzione della stabilità' viene accusata di avere aggravato, al di là dei migliori propositi, la decadenza della realtà teatrale dagli anni Cinquanta in poi, contribuendo a cronicizzare la condizione di dipendenza dei professionisti dello spettacolo e la scarsità di proposte drammaturgiche veramente innovative, a tutto vantaggio di una classe politica a cui non servono più gli strumenti di censura tradizionali per esercitare il proprio controllo.

Ambizione di aprirsi alle masse, dominante registica (da cui deriva il ruolo quasi esclusivamente «funzionale» dell'attore e del testo), concetto di «servizio pubblico» concretizzato attraverso l'istituzione degli stabili e affermazione di un «sistema» che, in continuità con quella che era stata la politica culturale fascista, aumenta l'incidenza delle decisioni politiche sulla gestione degli enti teatrali, impedendo ogni radicale istanza di rinnovamento: ecco le caratteristiche principali del panorama teatrale in Italia all'alba del 1962, all'inizio di un periodo storico ricco di contraddizioni e di conflitti sotterranei. Cercheremo quindi di analizzare all'interno di tale periodo – che dal 1962 arriva fino ai recenti anni Duemila – alcuni casi rilevanti in cui autori e registi italiani si sono sentiti censurati nel proprio operato.

⁶⁴ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., pp. 76-77.

⁶⁵ Ivi, p. 91.

⁶⁶ Ivi, p. 75.

3.2. 1962-2015: una breve cronologia

Per chi riteneva che qualunque tipo di censura fosse incompatibile con la nuova Italia democratica e repubblicana, era per la verità subentrata, ma solo nel 1962 una norma più blanda per il teatro di prosa [...]. Con questo si dichiara chiuso il capitolo censura in Italia, o esistono oggi altre forme di censura? Le scelte di politica culturale dello Stato, di un governo, ma anche di un ente locale possono acquisire carattere censorio anche in democrazia, ovvero possono interferire con la libertà d'espressione? E l'"autocensura" (quando un autore, un regista o un produttore adegua il proprio punto di vista o lo maschera per allinearsi con il potere) è solo conformismo o è la faccia contemporanea, un po' subdola, della censura?

MIMMA GALLINA, *Ri-organizzare teatro. Produzione, distribuzione, gestione*

Presentiamo qui un rapido elenco degli episodi che andremo poi ad approfondire singolarmente, ordinati secondo le rispettive date, per offrire al lettore uno sguardo d'insieme sulle maggiori manifestazioni di una volontà politica di tipo censorio in campo teatrale a partire dal 1962, cioè dopo – e nonostante – l'abolizione ufficiale della censura nella sua forma più celebre. La domanda di fondo che guida la nostra analisi è: prendendo in considerazione alcuni eventi distanziati nel tempo, come ad esempio le ripercussioni sulla *Vita di Galileo* di Strehler, l'arresto di Dario Fo e l'occupazione del Teatro Valle di Roma, è legittimo parlare di censura per ciascuno di essi, al di là del significato 'classico' del termine? Se sì, possiamo di conseguenza evidenziare, attraverso la disposizione cronologica degli avvenimenti, il sistematico aggiornamento delle misure di controllo adoperate nei confronti del teatro nazionale, fermo restando che l'espressione primaria della censura teatrale nel secondo Novecento è in realtà invisibile e consiste, più che in determinate situazioni, nell'*assenza* di fatti eclatanti di cui discutere. Parliamo in questo caso, in accordo con Mimma Gallina, di «autocensura».

1962 Il 21 aprile viene approvata dal governo Fanfani la legge n. 161 sulla revisione dei film e dei lavori teatrali, che pur apportando alcuni importanti cambiamenti non abolisce del tutto l'intervento censorio preventivo, poiché mantiene l'obbligo di ricevere il nulla osta da parte di una commissione se si intende ammettere alla rappresentazione anche il pubblico minorenni. Questo intervento preventivo inoltre non ne esclude un altro di tipo repressivo, perché il giudice del luogo dove va in scena lo spettacolo può decidere di farlo interrompere qualora ravvisi in esso una violazione del «buon costume» (sistema del doppio controllo, uno da parte

dell'autorità amministrativa e uno da parte di quella giudiziaria). Molti problemi sono dovuti alla discrezionalità delle autorità competenti riguardo alla nozione di «buon costume» e alla diversità dei criteri adottati, come emerge nelle vicende legate a tre diversi spettacoli: *L'ufficiale reclutatore* del Teatro Stabile di Torino, *Tarantella su un piede solo* del Teatro Stabile di Napoli e *Il diavolo e il buon Dio* del Teatro Stabile di Genova.⁶⁷

1963 In seguito a una coraggiosa regia della *Vita di Galileo* brechtiana diretta da Giorgio Strehler, parte una campagna diffamatoria degli organi di centro-destra contro il Piccolo Teatro, che viene penalizzato con pesanti condizionamenti e una drastica riduzione delle sovvenzioni da cui dipende la sua sopravvivenza. Parallelamente alla creazione di un «sistema» basato sui teatri stabili, si delinea così una strategia politica volta a bloccare, attraverso sottili tattiche di 'logoramento', il potenziale salto di qualità del teatro italiano.

Sempre nel 1963 va in scena un'unica volta, al Teatro Laboratorio di Roma, *Cristo '63*, opera teatrale di Carmelo Bene curata dal regista Alberto Grifi, che narra gli ultimi momenti della vita di Gesù e provoca un grande scandalo, con tanto di irruzione della polizia, a causa dei suoi contenuti blasfemi e del comportamento osceno di uno degli attori. Lo spettacolo viene sospeso con l'accusa di violare la legge e Carmelo Bene, resosi irreperibile per circa un mese, viene condannato in contumacia a otto mesi con la condizionale; dopo alcuni anni sia Bene che l'attore Greco, morto suicida nel 1966, ricevono una sentenza di assoluzione a formula piena.

1965 Il Living Theatre di Julian Beck e Judith Malina, esule in Europa a partire dal 1964, approda in Italia, dove presenta due produzioni (*Mysteries and smaller pieces* e *Frankenstein*) che ne provocano la brusca espulsione dal territorio nazionale.

Nello stesso anno va in scena a Roma *Il Vicario* di Rolf Hochhuth, con la regia di Carlo Cecchi e la partecipazione di Gian Maria Volontè: si tratta di un dramma storico in cui l'autore si interroga sulla responsabilità della Chiesa, e in particolare di Pio XII, verso lo sterminio degli ebrei. Ma la rappresentazione è clandestina e provoca violente polemiche, a tal punto da non essere seguita da nessuna replica; con la scusa della mancanza di un certificato di agibilità dei locali, infatti, la polizia

⁶⁷ Carmela Leone, *Il principio di continuità dell'azione amministrativa*, Milano, Giuffrè, 2007, p. 383.

chiude la sala, e nei giorni seguenti il Prefetto di Roma proibisce lo spettacolo per violazione di un articolo del Concordato.

1967 Dal 10 al 12 giugno ha luogo il convegno di Ivrea, annunciato dal manifesto *Per un convegno sul Nuovo Teatro*, pubblicato da Franco Quadri all'interno della rivista «Sipario».

Durante la tappa senese di *La signora è da buttare!*, Dario Fo viene caricato su una camionetta della polizia e portato in questura con l'accusa di non aver rispettato i tagli imposti dalla censura. Il pubblico presente in teatro, guidato da Franca Rame, si sposta sotto il comando di polizia per protestare, ottenendo dopo poche ore il rilascio del regista.

1968 Il Sessantotto artistico italiano, sulla scia di ciò che avviene all'estero, è scandito da una lunga serie di contestazioni, occupazioni, boicottaggi, scioperi, manifesti, progetti e convegni da cui il settore teatrale non è esente, anche se secondo De Marinis si tratta perlopiù di «fenomeni di conformismo e di opportunismo, sotto i quali premevano però problemi reali, esigenze autentiche, processi profondi che cercavano di venire alla luce»⁶⁸. Gli eventi più degni di nota sono certamente: lo sciopero degli attori aderenti alla SAI (cioè la Società Attori Italiani); le dimissioni di Strehler dall'incarico di condirettore del Piccolo Teatro di Milano, dal quale si allontana per poi ritornare definitivamente nel 1972 (senza mai interrompere davvero le collaborazioni); la pubblicazione sulla rivista Nuovi Argomenti del *Manifesto per un nuovo teatro* di Pier Paolo Pasolini, che compie un'impetosa diagnosi sullo stato del teatro italiano a lui contemporaneo; la fondazione della Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna, il cui scopo era realizzare un modello di autogestione fondato sull'«autonomia degli operatori teatrali dalle autorità, dai dirigenti, dai direttori artistici»⁶⁹; la nascita del collettivo teatrale indipendente Nuova Scena su iniziativa di Fo e Rame, con l'obiettivo di riscoprire le origini popolari del teatro. Una parte significativa del teatro italiano si rivela quindi non disposta a seguire i dettami del teatro 'ufficiale'.

1969 Dopo un lungo lavoro di preparazione che ha coinvolto anche operai e contadini, la Comunità Teatrale dell'Emilia Romagna è pronta per mettere in scena un testo

⁶⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 241.

⁶⁹ Ivi, p. 246.

di Giuliano Scabia intitolato *Scontri generali*; ma dal momento che sia l'ATER, da cui arrivano i finanziamenti, che il PCI lo ritengono «una minaccia per la stabilità politica»⁷⁰, lo spettacolo viene infine cancellato e sostituito da *La vita è sogno* di Calderón de la Barca. Deluso, Scabia prende le distanze dal teatro convenzionale per dedicarsi a un altro esperimento purtroppo rivelatosi fallimentare (in gran parte a causa del boicottaggio attuato dallo stesso ente promotore), cioè quello delle grandi *azioni di decentramento* del 1969-1970 nei quartieri operai di Torino, concepite come un lavoro collettivo che doveva coinvolgere il pubblico in tutte le fasi del processo creativo. L'episodio denuncia con estrema chiarezza l'incapacità delle istituzioni italiane di promuovere un vero rinnovamento nel settore teatrale, andando più in là delle semplici dichiarazioni programmatiche; è l'inizio di una graduale migrazione di autori e registi autorevoli al di fuori del teatro tradizionale, alla ricerca di modalità e di spazi alternativi che permettano una maggiore libertà d'azione.

L'Italia ospita sul suo territorio le *tournées* di gruppi internazionali del calibro del Bread and Puppet, del Cricot 2 di Tadeusz Kantor e dell'Odin Teatret di Eugenio Barba; anche il Living Theatre vi fa tappa per due mesi con *Paradise Now*, ma le provocazioni insite nello spettacolo vanno incontro a durissime reazioni da parte delle autorità, che in più occasioni – e con qualsiasi mezzo – cercano di impedirne la rappresentazione. Il «sistema» si sente minacciato e reagisce di conseguenza: la compagnia viene denunciata per oscenità, scortata fino al confine ed espulsa.

1970 Lo scontro fra l'ARCI (l'organizzazione ricreativa del PCI) e Dario Fo, duramente criticato per l'allestimento di *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille, per questo lui è il padrone*, si risolve con l'uscita di quest'ultimo da quel circuito e dalla cooperativa Nuova Scena, segnando il fallimento di uno fra i primi tentativi di utilizzare una distribuzione alternativa a quella ufficiale. Dopo la rottura con il PCI, Nuova Scena si trasforma nel circolo La Comune, il cui nome emblematico rimanda all'esperienza rivoluzionaria di autogestione proletaria a Parigi.

1971 Dopo le difficoltà incontrate nelle precedenti collaborazioni col teatro ufficiale, Carlo Quartucci comincia il suo viaggio con *Camion*: non uno spettacolo, bensì un

⁷⁰ Oliviero Ponte Di Pino, *Il poeta che diventò teatro*, <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/il-poeta-che-divento-teatro>>

contenitore errante di esperienze «in parte reali in parte fantastiche, veicolate e condotte lungo le piste d'una Italia *on the road*»⁷¹, nato con lo scopo di creare situazioni teatrali in spazi non convenzionali.

1972 Strehler rientra al Piccolo con la qualifica di direttore unico.

1973 Dieto pressioni della questura, i proprietari di locali si rifiutano di affittare a Dario Fo e al suo collettivo La Comune, il cui organico, a causa di vari dissidi interni, si restringe a soli sei elementi, compresi gli stessi Dario e Franca. Nel corso dello stesso anno, il regista viene arrestato a Sassari durante una delle repliche di *Guerra di popolo in Cile*, per aver tentato di bloccare l'ingresso della polizia nel teatro dove si tiene la rappresentazione. Lo spettacolo tratta del Golpe in Cile e dell'assassinio di Allende, ed è stato concepito a distanza di poco più di un mese da quegli stessi avvenimenti per finanziare la resistenza cilena. Fo viene rilasciato dopo appena diciotto ore in seguito a proteste e mobilitazioni popolari, e nel 1979 viene infine prosciolto.

Il 1973 è anche l'anno dello stupro di Franca, di cui viene incolpato un gruppo di militanti di estrema destra che si vale dell'appoggio di «un settore deviato delle forze dell'ordine»⁷².

1974 Dopo la vana ricerca di una sede permanente, La Comune di Fo e Rame decide di occupare un edificio abbandonato nel centro di Milano, per la cui ristrutturazione si avvale dell'aiuto di gente comune studenti e operai, raccogliendo più di 80.000 abbonati laddove il Piccolo, con due miliardi di sovvenzioni, ne aveva al massimo 15.000. Quando il Comune di Milano ordina lo sgombero, incontra la resistenza dei cittadini che circondano la palazzina per impedire che venga recintata.

Sempre nel 1974, il docente di storia del teatro ed ex direttore del Piccolo Teatro Sisto Dalla Palma fonda a Milano il CRT (Centro di Ricerca Teatrale) con un gruppo di lavoro interno all'Università Cattolica. La nuova istituzione si pone apertamente in polemica con l'operato del Piccolo, che fino a quel momento rappresenta il solo modello di teatro pubblico in Italia, e si prefigge di sostenere l'innovazione e la sperimentazione nel settore teatrale.

1985 Il 30 aprile si approva la legge n. 163, *Nuova disciplina degli interventi dello Stato a*

⁷¹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 140.

⁷² Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, <<http://www.archivio.francaedario2.aspx>>

favore dello spettacolo, presentata al Parlamento dal Ministro per il Turismo Lelio Lagorio e promulgata dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini; con l'articolo 1 viene istituito il Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS).

Nel contesto del festival di Santarcangelo, i Magazzini Criminali rappresentano *Genet a Tangeri* nel mattatoio di Riccione. Una scena si svolge mentre alcuni addetti uccidono un cavallo sullo sfondo; l'intenzione della compagnia è suggerire una metafora del massacro dei palestinesi nei campi di Sabra e Chatila e invitare ad una riflessione sulla violenza insita nella natura umana, ma la polemica infuria, in quello che Pier Vittorio Tondelli definisce un «gioco al massacro esercitato dalla quasi totalità della critica italiana»⁷³. Dopo questo scandalo, i Magazzini si trovano così «completamente isolati, privati del loro stesso teatro, senza finanziamenti, e terra bruciata intorno»⁷⁴ e scelgono di privarsi dell'aggettivo «criminali».

1990 Grazie all'insistenza di un suo grande ammiratore, Valerj Shadrin, Carmelo Bene si reca a Mosca per il festival del teatro italiano, dove riscuote grande successo. A dire dello stesso Bene, tuttavia, questa permanenza in terra russa gli procura non poche ostilità all'interno dell'Eti (Ente Teatrale Italiano).

Nel frattempo, a Milano, uno spettacolo della Societas Raffaello Sanzio rischia di essere censurato: si tratta di *Gilgamesh*, tenebroso spettacolo-rito prodotto dal CRT e presentato all'interno di una ex fabbrica. All'indomani della prima, infatti, il presidente del CRT Sisto Dalla Palma minaccia di sospendere le rappresentazioni; ma grazie a una difficile mediazione e ad un'intensa battaglia mediatica, si riesce a raggiungere un accordo che prevede di salvare le repliche previste, anche se la compagnia viene obbligata ad affrontare un incontro pubblico che è una sorta di processo. Si giunge così alla necessaria rottura tra la compagnia e l'ambiente teatrale milanese, come dimostra il fatto che poco dopo la Raffaello Sanzio viene esclusa dai finanziamenti ministeriali e per non soccombere deve reinventarsi sia sviluppando l'attività pedagogica, sia cercando nuove opportunità all'estero.

1991 Dario Fo e Franca Rame partecipano al festival del teatro italiano organizzato a Mosca, malgrado gli sforzi compiuti dall'Eti per cercare di eliminarli dalla lista degli invitati. Resistenza analoga a quella incontrata, nell'ambito dello stesso festival,

⁷³ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, in *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001, p. 258.

⁷⁴ *Ibidem*.

da Carmelo Bene.

Più tardi, alcune date del loro spettacolo *Parliamo di donne* (diviso in due atti unici: *L'eroina* e *Grasso è bello*) vengono cancellate da proprietari di sale che ritirano la loro disponibilità a causa di «una campagna stampa bigotta»⁷⁵.

1994 Debutta lo spettacolo *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, con cui il binomio Fo-Rame (che si ispira a un libro del figlio Jacopo, *Lo zen e l'arte di scopare*) cerca di far riflettere il pubblico sull'idea che la sessualità, soprattutto per le donne, sia una cosa indecente. Inizialmente, la censura vieta l'accesso in sala ai minori di 18 anni, ma a differenza di quanto era avvenuto con il precedente *Coppia aperta* il divieto viene poi ritirato grazie alla mobilitazione della stampa e a un ricorso legale.

1998 Il «ridicolo procedimento»⁷⁶ contro il film *Totò che visse due volte* del duo Cipri e Maresco induce finalmente il Ministro della Cultura Walter Veltroni ad abolire del tutto la censura preventiva nel campo teatrale.

2002 Luca Ronconi, insieme agli attori del 'suo' Piccolo Teatro, allestisce a Siracusa una versione delle *Rane* di Aristofane che prevede la presenza di tre grandi pannelli scenografici raffiguranti le caricature di Berlusconi, Bossi e Fini. A seguito tuttavia delle forti pressioni subite, secondo le dichiarazioni del regista, da Gianfranco Miccichè, responsabile di Forza Italia, e dal prefetto di Siracusa, i suddetti pannelli vengono eliminati dalla rappresentazione.

2003 Esplode il successo de *L'anomalo bicefalo*, opera satirico-grottesca di Fo e Rame incentrata su Silvio Berlusconi e su sua moglie Veronica Lario, che attira su di sé parecchie critiche all'interno dell'ambiente politico. Il senatore Marcello dell'Utri intenta un'azione legale per diffamazione e un canale satellitare di Sky Italia, che in un primo tempo aveva inserito in programmazione lo spettacolo, ne sospende la trasmissione. La commedia viene perciò trasmessa senza audio, come azione provocatoria affinché «la gente possa toccare con mano cos'è la l'arroganza della censura»⁷⁷. Lo stratagemma va a buon fine, e l'indignazione suscitata a livello mondiale dalla notizia permette all'*Anomalo bicefalo* di essere infine mandato in onda con tanto di sonoro.

⁷⁵ Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, cit.

⁷⁶ Oliviero Ponte Di Pino, *Una censura post-moderna*, <<http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/12/una-censura-post-moderna>>

⁷⁷ Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, cit.

2011-2014 Il 14 giugno 2011, in segno di protesta contro la prospettiva della privatizzazione, inizia l'occupazione del Teatro Valle di Roma da parte di un gruppo di lavoratori dello spettacolo: occupazione che ha termine tre anni dopo, cioè l'11 agosto del 2014, dopo estenuanti trattative, senza che si sia ottenuto un vero accordo fra i manifestanti e il Comune. Il teatro, che è uno dei più antichi della città, aveva recentemente sospeso le sue attività a causa di un bilancio in rosso che per la neocostituita Fondazione Teatro Valle Bene Comune era da imputarsi in gran parte ai tagli alla cultura, ma anche a fondi pubblici mal distribuiti e ad una cattiva amministrazione del teatro stesso, legata a modelli troppo antiquati e inefficaci. Trasformando il teatro in un centro di produzione e di formazione dotato di totale autonomia, grazie a un sistema di autogestione e cooperazione, gli occupanti cercano di restituire alla cittadinanza uno spazio pubblico abbandonato dallo Stato e soprattutto di dimostrare che in Italia può esistere una diversa politica della cultura, estranea alla logica del profitto e basata su strutture orizzontali di partecipazione. Ma il loro esperimento rimane per ora inascoltato, malgrado i risultati raggiunti, e alla città è stato restituito un teatro vuoto e inerte.

4. 1962-1969: PSEUDORIFORMISMO E PRIME CONTRADDIZIONI

4.1. *Il 1962 e le aspirazioni riformistiche del PSI*

I Sessanta sono gli anni in cui in un'Italia in pieno «miracolo economico» postbellico prende corpo l'idea di un governo di centro-sinistra, ossia di un'alleanza fra le tradizionali forze di centro (Democrazia Cristiana, Partito Repubblicano Italiano, Partito Socialista Democratico Italiano) con il Partito Socialista Italiano, a supporto di un programma di riforme dedicate essenzialmente alla modernizzazione del Paese e al miglioramento delle condizioni di vita delle fasce meno abbienti della popolazione. Con l'espressione «stagione del centrosinistra», frequentemente utilizzata in proposito, si intende in particolare un periodo storico che va dal 1962 al 1978 e che ha inizio quando la crisi del centrismo, resa esplicita dalla fragilità del governo Tambroni, pone le basi per un'apertura a sinistra: è nel 1962 infatti che il presidente Gronchi affida la formazione di un nuovo esecutivo a Fanfani, uomo di punta della DC e già forte di passate esperienze governative, e che quest'ultimo permette – grazie anche alle doti da mediatore di Aldo Moro nel ruolo di Segretario – la formazione di una coalizione che si avvale dell'appoggio esterno del PSI, inaugurando così l'esperienza italiana delle maggioranze di centrosinistra.

Grazie alla collaborazione fra diverse forze politiche prende avvio a partire da questo momento la realizzazione di alcune importanti riforme (mentre altre falliscono scontrandosi con le resistenze conservatrici della DC): tra di esse ricordiamo l'estensione dell'obbligo scolastico fino ai quattordici anni, con la nascita della scuola media unificata, la nazionalizzazione dell'energia elettrica e la riduzione della censura sulle opere teatrali. Parliamo di riduzione, non di abolizione, come spesso la si definisce: perché se da un lato il nuovo testo di legge che viene approvato in data 21 aprile 1962 – con i voti dei repubblicani, socialdemocratici e democristiani, l'astensione dei socialisti e il no dei liberali e dei comunisti, dei missini, dei monarchici – in materia di revisione dei lavori teatrali e cinematografici prevede che la rappresentazione degli spettacoli di prosa non sia più legata ad un «nulla osta» (mentre rimane soggetta all'approvazione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo quella dei lavori teatrali eseguiti in rivista, in forma di commedia musicale, con musica o azione coreografica prevalente, o accomunati a proiezione cinematografica, per i quali si fa riferimento al principio costituzionale del «buon costume») dall'altro stabilisce tuttavia che sia una Commissione di primo grado, dopo una valutazione del testo sottoposto dal produttore, a decidere se a tale rappresentazione possano assistere anche i minori di 18 anni.

Riportiamo qui gli articoli della legge n. 161 che ci interessano maggiormente (11, 12, 13 e 14), lasciando da parte invece quelli che riguardano la censura cinematografica, per la quale la riforma si rivelò in un certo senso peggiorativa (Di Stefano: «La legge, unica per il teatro e per il cinema, riflette questa preoccupazione protesa ad assicurare una sorveglianza più sul cinema che sul teatro di prosa»⁷⁸).

Art. 11.

Ammissione dei minori agli spettacoli teatrali

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

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.

La commissione, che delibera per sezioni, è composta di un magistrato della giurisdizione ordinaria che eserciti funzioni non inferiori a consigliere di cassazione o equiparate, designato dal consiglio superiore della magistratura, presidente, di un professore di ruolo o libero docente di pedagogia nelle università o istituti equiparati o insegnante di ruolo di pedagogia negli istituti magistrali, e di un autore, scelto da terne designate dalle associazioni di categoria.

Il provvedimento di ammissione od esclusione dei minori degli anni diciotto dalla rappresentazione teatrale è adottato dal ministro per il turismo e lo spettacolo, su conforme parere della commissione prevista nel comma precedente.

Le opere teatrali, che non sono presentate all'esame della commissione prevista nel secondo comma, si intendono vietate ai minori degli anni diciotto.

La rappresentazione dei lavori teatrali alla quale siano ammessi i minori degli anni diciotto è consentita dietro attestazione di conformità al testo depositato presso l'amministrazione.

Si osservano, in quanto applicabili le disposizioni contenute negli articoli 2, 3, 4 e 5 secondo e terzo comma; 6, secondo, terzo e quarto comma; 7 e 8.

⁷⁸ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, cit., p. 135.

È abrogato il secondo comma dell'articolo 74 del testo unico delle leggi di pubblica sicurezza, approvato con regio decreto 15 giugno 1931, n. 773.

Art. 12.

Revisione dei lavori teatrali eseguiti in rivista o commedia musicale

La rappresentazione in pubblico dei lavori teatrali, eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti, come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica, è soggetta a nulla osta del ministero del turismo e dello spettacolo. La commissione indicata nei commi secondo e terzo dell'articolo precedente dà parere contrario, specificandone i motivi, alla rappresentazione in pubblico esclusivamente ove ravvisi nel lavoro teatrale di cui al primo comma del presente articolo, sia nel complesso, sia in singole scene, offesa al buon costume ai sensi del secondo comma dell'articolo 6. Si osservano, in quanto applicabili, le disposizioni contenute negli articoli precedenti.

Art. 13.

Diffusione per radio o per televisione

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

Art. 14.

Competenza a conoscere dei reati

La cognizione dei reati commessi col mezzo della cinematografia e della rappresentazione teatrale appartiene al tribunale salvo che non sia competente la corte d'assise. Competente territorialmente per le opere cinematografiche e teatrali è il giudice del luogo ove è avvenuta la prima proiezione in pubblico del film o la prima rappresentazione dell'opera teatrale. Non è consentita la remissione del procedimento al pretore. Al giudizio si procede con rito direttissimo.⁷⁹

Il divieto ai minorenni, come segnala Maurizio Cesari, finì per colpire anche opere di elevato valore artistico, quali *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, *La mandragola* di Machiavelli e perfino una versione teatrale dei *Discorsi* di Lisia. Ecco una testimonianza diretta dell'assurdità dei provvedimenti presi contro autori considerati universalmente dei 'classici':

⁷⁹Revisione dei film e dei lavori teatrali, Milano, Giuffrè, 1962, pp. 265-266.

Il 9 febbraio 1966 il «Paese sera» pubblicò la seguente lettera dell'attore Gian Carlo Sbragia: «Gent.mo Direttore, ricevo comunicazione dal Ministero del Turismo e dello Spettacolo che il mio spettacolo Mio amore, vita mia, attualmente programmato al teatro delle Muse, è stato vietato ai minori di anni 18. La motivazione è la seguente: 'oscenità di linguaggio'. Come è stato ampiamente spiegato in sede critica e come risulta da manifesto, programmi e locandine dello spettacolo, il 'linguaggio' in questione trova la sua paternità nei seguenti autori ed esclusivamente in essi: Marziale, Properzio, Lucrezio Caro, Michelangelo, Dante, Veronica Gambara, Metastasio, G. B. Marino, Franco Fortini, John Donne, Rilke, Cardarelli, Cummings, Ady, József, Salinas, Vallejo, Sears, Sala, Lucini, Cernuda, Neruda, Lorca, Jimenez, Dickinson, Prévert, Omar Kahijam, Rimbaud. Come si vede tutti osceni autori le cui opere se non sono addirittura incluse nei testi scolastici sono comunque in vendita presso 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. A quanto mi risulta, le parole forti contenute in tutto il copione sono: 'piscio' (paternità: Rimbaud); 'vecchio coglione' (Prévert); 'fottere' (Marziale); 'puttana' (Cummings). Egregio direttore, che ne facciamo dei nostrani filmetti pseudo comici delizia dei nostri minorenni, in cui questo lessico è moltiplicato per cento e aggravato dalla volgarità concettuale che a mio avviso dovrebbe allarmare un sano organismo più della paroletta birichina che sfugge ormai al più borghese dei papà quando si taglia con la lametta da barba? E che dire della volgarità delle immagini in cui le donne vengono presentate come oggetti da 'palpo' o ridicoli manichini che ben poco hanno a che vedere, non dico con la donna di Dante, ma con le donne della nostra vita che civilmente siamo abituati a considerare esseri pensanti e capaci di reazioni umane? Mi scuso: evidentemente ho il cervello deformato, ma mi aiuti a capire...»⁸⁰

Proprio perché si tratta più di una riduzione, o di una regolamentazione, che di una abolizione in piena regola della censura teatrale, possiamo far rientrare la legge n. 161, arrivata dopo tanti anni di proroghe e dopo un lungo dibattito in sede parlamentare, nella categoria del «compromesso» politico: un compromesso non a caso osteggiato con forza dal partito comunista, che si dichiara avverso per principio a qualsiasi genere di censura amministrativa, laddove i socialisti si mostrano al contrario disposti a scendere a patti pur di mandare avanti una riforma che riconoscono essere solo una tappa nel percorso verso una definitiva liberalizzazione. Ed è il punto di vista socialista, infine, a prevalere. Fondamentali sono, più in generale, i rapporti fra socialismo e teatro in Italia per tutti gli anni Sessanta, tanto da dare il titolo a un intero volume a cura di Beppe Lopez, nel quale si raccolgono i contributi teorici di uomini che nella loro carriera sono stati sia protagonisti del teatro contemporaneo sia militanti del PSI, e quindi anche 'politici' in senso lato (tra di loro figurano Corrado Augias e Ivo Chiesa, giusto per citarne qualcuno). Per Beniamino Finocchiaro,

⁸⁰ Maurizio Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori, 1982, p. 200.

responsabile Sez. Cultura e Ricerca scientifica del PSI ed autore della prefazione, *Socialismo e teatro* è un libro che «costituisce un impegno chiaramente compatto e unitario [...], espressione di un solo modo di vedere le cose del nostro teatro nel contesto della società italiana, e di una stessa, definita, riconosciuta e avanzante volontà politica: quella socialista, orientata a realizzare anche nel, con e per il teatro un più accelerato decollo socio-culturale del nostro Paese e più avanzati livelli di democrazia sostanziale»⁸¹; nel leggerlo, è facile accorgersi di trovarsi di fronte a un'opera che presenta non pochi pregi, tra cui quello di riconoscere, attraverso le parole di Chiesa, che «il possesso del potere implica – a gradi più o meno pesanti (o più o meno evidenti: che non è la stessa cosa) – manifestazioni repressive della vita dell'uomo costanti e determinanti»⁸², ma anche gli inevitabili difetti di un testo pubblicato nel 1971, inconsapevole cioè dei successivi sviluppi del teatro italiano, segnati dal sostanziale fallimento della politica di riforme promossa dal partito.

⁸¹ *Socialismo e teatro*, a cura di Beppe Lopez, cit., p. 7.

⁸² Ivi, p. 24.

4.2. *Controllo capillare e «cristallizzazione» dei teatri stabili*

È ancora Chiesa a tentare, all'interno di *Socialismo e teatro*, una lucida analisi della relazione fra potere politico e teatri stabili in base agli sviluppi a cui lui stesso aveva potuto assistere, in qualità di direttore dello Stabile di Genova, dal 1955 (anno della sua nomina) alla fine degli anni Sessanta, ovvero nella stagione del 'consolidamento' – ma anche dell'iniziale messa in dubbio – del sistema di sovvenzioni pubbliche introdotto dal governo fascista e mantenuto da quello repubblicano. Nel contesto della riflessione, l'autore si interroga sul margine di incidenza che il potere politico può avere sulla drammaturgia nazionale attraverso questo stesso sistema e si preoccupa di segnalare che, malgrado l'approvazione della legge sulla censura del 1962, gli interventi repressivi non sono mai davvero cessati («così, a poco a poco, gli interventi censori ripresero – e sono ampiamente in atto – a dispetto dell'abolizione ufficiale e formale della censura sugli spettacoli di prosa»⁸³). Non per questo, secondo Chiesa, bisogna togliere valore e importanza a una riforma il cui merito è da ricondursi in gran parte al Partito Socialista; rimane però innegabile che sia avvenuta una ripresa degli interventi censori, anche se a livelli diversi e con nuove modalità:

La magistratura, le prefetture e le questure entrarono in gioco sulle motivazioni offerte dalla difesa del senso comune del pudore, dal mantenimento dell'ordine pubblico e dalla salvaguardia di alcune categorie dai rispettivi «vilipendi» [...].

A quale livello il potere politico si occupa dei fatti della cultura, con l'intendimento di limitarne le possibilità di espressione? Escluderei che ciò avvenga al livello del governo *ufficiale* del Paese: vuoi per l'atteggiamento morale di alcuni, anche se pochissimi, vuoi perché – pur non mancando tra i nostri governanti i non informati – quasi nessuno lo è al punto di non conoscere i vantaggi della tolleranza, le elementari regole del gioco delle società almeno parzialmente «permissive». Per quello che so, le operazioni che andiamo lamentando oggi e quelle del passato (da «L'arialda» ai già citati «Galileo» e «Il diavolo e il buon Dio», a «Emmeti», eccetera) non sono e non sono state operazioni decise al vertice: né del Paese, né di questa o quella città.

Si sa ciò che accade a Parigi, dove si sono costituiti dei «commandos della virtù» animati da religiosi, da esponenti dell'esercito della salvezza, da politici di centro-destra. È una storia che lega poco con la nostra [...]. Tuttavia essa dà un'idea di come un'azione di repressione può – suole – formarsi dalla base, non importa se composta in modo «particolare». È quanto accade da noi. Non esistono «commandos» organizzati, né una loro palese dichiarazione di guerra con conseguenti operazioni allo scoperto. Ma, se non esistono gruppi d'assalto precostituiti, il nostro tessuto sociale li esprime con estrema facilità in qualunque punto della penisola e per qualunque occasione giudicata opportuna.

⁸³ Ivi, p. 20.

Tenuto vivo ai livelli più diversi – la parrocchia, il gruppo di potere economico, le associazioni patriottiche e così via – il movimento è continuo, fitto, capillare: una sorta di materia dotata di un suo eterno ribollimento; con prontissime, inaudite possibilità di coagulo sugli obiettivi da paralizzare. E ovviamente i suoi scatti non sono provocati soltanto da catalizzatori di tipo porno-erotico [...] ma anzi e soprattutto da sollecitazioni di tipo ideologico.

Questo gioco sotterraneo è particolarmente pericoloso per i Teatri Stabili, sia perché essi vi sono esposti sin dalla fase di progettazione del loro lavoro, sia perché – per loro natura – sono maggiormente e più costantemente legati al tessuto sociale in cui vivono, col bene e col male che da ciò consegue. Quindi riconosco che più accentuati possono farsi quei fenomeni di autocensura, che in Italia come in altri paesi (da sempre la disputa è viva in Francia) vengono talvolta lamentati. [...]

Dunque, mi sembra non azzardato affermare che il potere politico scatta, attraverso i suoi bracci ufficiali, non tanto per sua diretta decisione quanto per le pressioni che riceve da gruppi e ambienti di un potere *ufficialmente* diverso. Il che non lo giustifica affatto. Anzi. Qui si vuole solo sottolineare la vastità e inafferrabilità del fenomeno, e quindi affermare che la diagnosi non può che essere grave.⁸⁴

Se in parte è possibile ipotizzare che il quadro disegnato dallo scrittore sia viziato da un troppo diretto coinvolgimento sia sul fronte dei teatri stabili che su quello dell'impegno politico (data la sua dichiarata adesione al PSI), e che quindi la sua tendenza sia naturalmente di minimizzare le responsabilità da attribuirsi a due ambienti a cui è così vicino, d'altro canto si deve riconoscere l'acutezza della sua diagnosi per quanto riguarda la maturazione di una pericolosa «capillarità» nei procedimenti di limitazione della libertà di espressione artistica relativi al teatro. È ovvio che dopo il 1962 il più delle volte venga a mancare l'espressione palese di una volontà *centrale* di controllo, divenuta formalmente illegittima; ciò non significa purtroppo che essa abbia cessato di sussistere, né che a tenere le redini del Paese vi sia una classe politica particolarmente 'illuminata'. Questa volontà persiste e si estrinseca nella creazione di una rete di istituzioni (i teatri stabili) fortemente connesse, per loro stessa natura, alle realtà locali in cui nascono e da cui dipendono. È proprio alle singole realtà in questione, quindi, che viene delegato il compito di sorvegliare i prodotti della ricerca teatrale. Anche se l'attenzione del potere politico non è riservata, come sottolinea Chiesa, al teatro a gestione pubblica, perché gli interventi – lo vedremo in seguito – coinvolgono il teatro di prosa nella sua globalità, incluse le forme che appartengono all'area privata. Là dove non arriva il fenomeno dell'autocensura scatta il braccio della legge, che sfrutta l'ambiguità della definizione di «buon costume» per riservarsi la possibilità di decidere cosa può o non può andare in scena.

⁸⁴ Ivi, pp. 21-23.

Di nessuna opera di autore italiano ci è stata vietata, ufficialmente o in modo sotterraneo, l'inclusione in repertorio. Sia noi (in forma particolarmente grave, essendo stati colpiti da denunce e processi) che altri, abbiamo avuto qualche noia a rappresentazioni avvenute. Ma ciò non ha influito su scelte successive, non ha portato ad esclusioni. Anche perché nessun copione di autore italiano, che io sappia, ha negli ultimi tempi posto in imbarazzo la direzione di questo o quello Stabile. Qualche rinuncia provocata da fatti di censura, reali o temuti, riguarda semmai opere straniere. Potrei citare, a titolo esemplificativo, «Le balcon» di Genet, «Saved» di Bond e «Il Vicario» di Hochhut: opere, queste ed altre, su cui sarebbe *superfluo* l'esercizio di quella particolare forma di censura che molti ravvisano a livello cittadino e di consiglio d'amministrazione, in quanto si sa a priori che – dopo la prima rappresentazione – l'autorità giudiziaria provvederebbe quasi certamente [...] a far chiudere il teatro che si fosse reso «colpevole» di ciò, o a «sequestrare» scene che sono la stessa ragion d'essere dei drammi considerati.⁸⁵

A tirare le somme sull'attività degli stabili, a quasi vent'anni di distanza dalla nascita del Piccolo di Milano, partecipa anche il Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili del 1965, il quale mette definitivamente in chiaro che questi nuovi organismi ormai non rappresentano più una proposta alternativa al 'vecchio' teatro privato e quindi una struttura fra le tante, bensì 'la' struttura portante del teatro italiano. A conferma di ciò, possiamo constatare che nei primi anni Sessanta la lista delle strutture di questo genere si allunga ulteriormente: è del 1962 infatti la fondazione del Piccolo Teatro della Città di Catania e del Piccolo Teatro della città di Bologna, mentre il Piccolo Teatro della Città dell'Aquila e il Teatro Stabile della Città di Roma vedono la luce rispettivamente nel 1963 e nel 1965. Ognuno di essi può essere incluso nel novero dei cosiddetti stabili «di prima generazione», dal momento che ricalca interamente – spesso perfino nel nome, come si può notare – il modello del Piccolo Teatro di Milano, nel suo essere strettamente legato alla città di appartenenza, a un'organizzazione di tipo verticistico e a un'impostazione che valorizza soprattutto l'interpretazione registica, trascurando invece il possibile apporto dei nuovi autori («parlo della necessità di smettere di far finta che possa accadere qualcosa di serio con lo scrittore che lavora a casa sua e il regista e l'attore chiusi in teatro. Il problema è, sì, di comportamenti individuali, ma certe situazioni si possono anche istituzionalizzare. Ad esempio, io vado dicendo da anni che un Teatro Stabile che non abbia nel suo seno uno, due o più drammaturghi, non ha senso [...]. Un avvicinamento degli autori di teatro al palcoscenico è il presupposto essenziale per una produzione drammatica degna di interesse»⁸⁶).

⁸⁵ Ivi, pp. 25-26.

⁸⁶ Ivi, p. 29.

Parallelamente alla graduale diffusione degli stabili, tuttavia, gli atti del Convegno segnalano la loro propensione verso una 'cristallizzazione' associata alla perdita della matrice contestativa che ne aveva caratterizzato la nascita. Si discute molto, in particolare, sul concetto di servizio pubblico, considerato «accettabile [...] se con esso si vuole intendere il dovere dello Stato di assicurare il bisogno culturale della collettività, ma estremamente criticabile se con esso si vuole intendere un modo di fare il teatro»⁸⁷. Già nel 1965, dunque, si evidenzia il fatto che i teatri pubblici, affermatasi in contrapposizione all'impresariato privato, potrebbero non rispettare la loro vocazione originaria di portavoce delle istanze collettive delle comunità in cui si inseriscono; e negli anni successivi, l'emergere sempre più insistente di una serie di accuse avanzate contro la politica culturale degli stabili, di cui si critica «la avidità, la mancanza di serietà, la povertà di iniziativa»⁸⁸, segnerà l'inizio di un periodo di crisi del teatro ufficiale, al quale sicuramente non si può dire estraneo il clima socioculturale dell'epoca.

⁸⁷ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., p. 102.

⁸⁸ Ivi, p. 104.

4.3. 1962: *L'ufficiale reclutatore* / *Tarantella su un piede solo* / *Il diavolo e il buon Dio*

Le prime crepe nel programma di riforme che comprende l'abolizione della censura (abbiamo già spiegato perché non sia del tutto appropriato chiamarla in questo modo, ma si tratta del termine che viene usato all'epoca e può quindi esserci utile per mettere in risalto l'incoerenza degli interventi di controllo) si manifestano già nel 1962, ovvero a distanza di solo qualche mese dall'approvazione della legge n. 161. Basta infatti attendere il 24 novembre dello stesso anno perché l'allestimento de *L'ufficiale reclutatore* del Teatro Stabile di Torino, frutto di una co-regia firmata da Gianfranco De Bosio e Franco Parenti, venga cancellato dalla programmazione dopo due settimane di repliche, nonostante l'opera di Farquhar sia considerata un classico del teatro inglese della restaurazione, per aver provocato le reazioni indignate di un organo confessionale cittadino (la cui accusa è di aver presentato «un teatro di “tesi, di informazione, di pseudocultura storica” piuttosto che un teatro di “verità espresse con garbo”»⁸⁹).



Copertina del programma di sala de *L'ufficiale reclutatore*.

È ironico, come minimo, che la rielaborazione critica del testo, compiuta dai due registi sulla scorta del precedente adattamento messo in scena in Germania da Brecht con il Berliner Ensemble, si concentri essenzialmente sul rispetto delle libertà individuali e sulla capacità di rifiutare i soprusi concreti – seppure quasi impercettibili sul piano formale: valori che rendono il copione ancora attuale, soprattutto nell'Italia di quegli anni, e che dimostrano la modernità dell'atteggiamento dell'autore. È questa intrinseca modernità a giustificare la scelta dello Stabile di Torino di rappresentare proprio *L'ufficiale reclutatore* e di renderlo una commedia ricca di musica, canzoni ed azioni mimiche, quindi anche per questo verso uno spettacolo coerente con i più recenti sviluppi della ricerca stilistica del teatro italiano.

⁸⁹ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, Milano, Mazzotta, 1976, p. 36.

Sempre del 1962 è il caso di *Tarantella su un piede solo*, una commedia di Gigi Lunari che va in scena per la prima e l'ultima volta il 6 dicembre al Piccolo Teatro Stabile di Napoli, con la regia di un giovane Andrea Camilleri, dopo che il testo è stato preventivamente visionato e approvato dall'allora questore della città. Il debutto viene interrotto al termine del primo atto su disposizione del Commissario di Pubblica Sicurezza, il quale impedisce allo spettacolo (già vietato in sede ministeriale ai minori di 18 anni) di proseguire, adducendo motivi «di ordine pubblico», a causa di un tumulto innescato tra il pubblico da alcuni spettatori che manifestano chiassosamente il loro dissenso verso il tema trattato, quello dei poliziotti corrotti.

La commedia narra di due sposi in viaggio di nozze che giungono da Ariano Irpino e prendono alloggio in un alberghetto malfamato. Lo sposo consente per mezzo milione che, quella prima notte, un altro uomo prenda il suo posto vicino alla moglie. Egli non riscuote però il prezzo dell'indegno mercato in quanto il dongiovanni, a cose fatte, se la squaglia (il fattaccio accadde realmente anni or sono, solo che il pagamento ci fu, ma con banconote false). Nel lavoro appaiono di continuo dei poliziotti (falsi poliziotti, come si saprà alla fine della commedia) che, trascurando ogni loro dovere e consumando lautissime imbandigioni, concorrono alle fortune economiche dell'azienda, clandestina ma non troppo, impiantata fra via e albergo. Terminato il primo tempo dello spettacolo, esplodono i dissensi. In un palco vi erano anche due alti magistrati, il primo presidente della Corte d'Appello Domenico Zeuli e il procuratore della Repubblica Enrico Gotta. Persino il presidente Zeuli – come è stato pubblicato – esprimeva vigorosamente il suo sdegno. I commenti pro o contro assumevano un tono acceso, senza però che si giungesse ad incidenti tali da giustificare la chiusura per motivi d'ordine pubblico. Ciò nonostante nell'intervallo un funzionario di P.S., il commissario Giovanni Cirino, si è recato dal delegato alla presidenza del Teatro Stabile, ordinandogli di far sospendere lo spettacolo. Lo stesso è avvenuto con il regista. Egli è stato anche invitato ad una soluzione di compromesso — da lui sdegnosamente respinta — nel senso di affacciarsi al proscenio e dire agli spettatori che per «ragioni tecniche» non si poteva continuare la rappresentazione.⁹⁰

Il copione viene quindi sequestrato, le repliche previste dal cartellone proibite; la procura della repubblica procede con una denuncia per «vilipendio alle forze armate» e per «messinscena di spettacolo osceno» contro autore, regista, interprete principale e direttore del teatro, e al termine della stagione 1962-1963 lo Stabile di Napoli finisce per chiudere addirittura i battenti. I critici teatrali dell'epoca capiscono subito di trovarsi di fronte a un intervento censorio apparentemente eccessivo e del tutto immotivato.

⁹⁰ Alessandro Prefetti, *Bollettino della libertà della cultura delle informazioni e delle opinioni*, «Il Ponte», n. 2, febbraio 1963, pp. 281-282.

In seguito tutte le figure coinvolte nello scandalo vengono assolve in istruttoria, ma molto forte rimane l'impronta lasciata da questa vicenda sull'opinione pubblica. È d'altronde inevitabile porsi delle domande sulla gestione dei disordini all'interno del teatro napoletano, dal momento che essi non dovevano certo bastare a giustificare la sospensione di uno spettacolo: ad essere allontanati e a subire qualche tipo di conseguenza avrebbero casomai dovuto essere i disturbatori, altrimenti significherebbe che per bloccare una rappresentazione per ragioni politiche o pseudopolitiche è sufficiente produrre un po' di chiasso. Ma formalmente il Commissario applica una norma ancora in vigore, l'art. 82 del Testo Unico di Pubblica Sicurezza («con il quale, commentava un giurista fascista, Corso Bovio, "l'autorità di pubblica sicurezza è rivestita di quella che si chiama potestà piena ed illimitata"»⁹¹), che risulta a tutti gli effetti valida, nonostante la Corte Costituzionale si sia ripetutamente pronunciata su di essa giudicandola illegittima, poiché a vent'anni dalla caduta del fascismo manca ancora un riassetto completo dell'intera materia. E allo stesso modo dell'art. 82, continua ad essere in vigore anche l'art. 74, comma II, secondo il quale «il prefetto può, per locali circostanze, vietare la rappresentazione di qualunque produzione teatrale»⁹².

Colpisce inoltre il fatto che Lunari e gli altri protagonisti dello scandalo in questione siano rimasti esclusi da un'ordinanza di amnistia che verso la fine del 1962 proscioglie chi ha commesso reati più gravi dei loro; da qui si può intuire il grado di pericolosità attribuito, più che al linguaggio, ai toni polemici, di denuncia sociale, della satira contenuta nel testo, particolarmente esplicita nelle battute di alcuni personaggi. Ciò che viene perseguitato, insomma, sono sempre più le idee in sé delle parole utilizzate per esprimerle.

L'ultimo decreto presidenziale di amnistia esclude dal beneficio il reato previsto dall'art. 520 del Codice Penale relativo alle pubblicazioni e spettacoli osceni: i truffatori sono amnistiati, i ladri sono amnistiati, ma non le «pubblicazioni o spettacoli osceni». Vengono amnistiati perfino coloro che materialmente commettono atti osceni (articolo 527 C.P.), per esempio si abbandonano a pratiche libidinose in pubblico: ma non viene amnistiato Gaspero del Corso per aver pubblicato un catalogo con la riproduzione di alcuni disegni di Grosz o Gigi Lunari per aver scritto la commedia *Tarantella su un piede solo*. Vi è di più: addirittura per questo reato non si applica neppure l'indulto di un anno, che per contro non viene negato agli assassini, ai rapinatori, a coloro che commettono atti di libidine violenti, ai falsificatori.⁹³

⁹¹ Giorgio Moscon, *I censori all'assalto*, «Il Ponte», n. 2, febbraio 1963, p. 158.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ivi*, p. 156.

Terzo esempio delle contraddizioni immediatamente successive alla riforma del 1962 è *Il diavolo e il buon Dio*, un testo di Sartre che la defunta censura aveva sempre vietato, e che il Teatro Stabile di Genova decide di mettere in cartellone facendone un opportuno adattamento. Lo spettacolo debutta l'otto dicembre – quasi in contemporanea con i fatti di Napoli – e viene subito denunciato alla procura della repubblica per «vilipendio alla religione»; nonostante la denuncia venga poi archiviata, una campagna diffamatoria ben orchestrata riesce a impedire che esso venga portato in *tournée*, come previsto, a Roma, facendo dirottare invece le repliche a Milano.

Le ostilità erano state aperte dal critico teatrale del giornale della curia che, recensendo lo spettacolo, definiva Sartre «un grande traumatizzato che scrive unicamente per liberarsi dall'incubo dell'elettroshock» e rimpiangeva l'abolizione della censura che aveva reso possibile la realizzazione di un testo che «offende la religione, che abbassa fino alla feccia e al fango la dignità stessa del teatro e delle sue alte missioni culturali e sociali...». Esponenti dell'Azione cattolica e dei Comitati civici, prima ancora di aver visto lo spettacolo, ne condannavano il linguaggio blasfemo e attentatore ai sacri valori familiari. In una tumultuosa riunione della Giunta comunale gli assessori democristiani reclamavano una radicale censura. Infine, il *solito* organo della curia pubblicava una lettera, firmata da funzionari legati all'ambiente cardinalizio, in cui si invocava una riparazione collettiva della società «sicuramente offesa da una continua bestemmia, leitmotiv di un lavoro che non può non fare del male...».⁹⁴

⁹⁴ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 37.

4.4. 1963: *Vita di Galileo / Cristo '63*

Ancora più grave, sotto certi punti di vista, è ciò che accade nel 1963 a *Vita di Galileo* del Piccolo Teatro di Milano, con cui Giorgio Strehler scrive una pagina indimenticabile della storia del teatro italiano, riuscendo – oltre a toccare inedite vette artistiche – a turbare le coscienze e a provocare gli anatemi dei benpensanti. Come è successo in precedenza per *Il diavolo e il buon Dio*, infatti, il giornale della curia («L'Italia») si sente in dovere di intervenire, e quindi insiste affinché si ponga rimedio «all'inquietante situazione» creatasi per colpa di questo spettacolo, poiché a parer suo mirerebbe «a gettare discredito sulla Chiesa come istituzione e ad armare contro di essa gli animi degli spettatori meno provveduti di conoscenze storiche e di senso critico»⁹⁵.

Nel '63, Strehler è già diventato una figura fondamentale della scena nazionale; rientra di diritto tra i fondatori del Piccolo di Milano e ha già prodotto quella che viene usualmente considerata la sua punta di diamante, cioè *l'Arlecchino servitore di due padroni*, che dal 1947 viene rappresentato in tutto il mondo e tiene alto lo stendardo del teatro italiano all'estero. Negli anni Sessanta, il suo punto di riferimento principale è Bertolt Brecht, del quale ripropone vari testi (prima poco noti in Italia), arrivando a produrre una *summa* di perfezione formale – in cui riesce a unire le sue due anime, quella dell'impegno politico e quella della ricerca stilistica – proprio con *Vita di Galileo*, che sarà presto identificato come lo spettacolo-simbolo di quel particolare momento storico. Non a caso Bruno Schacherl, sulle pagine di «Rinascita», lo descrive come «il frutto più maturo (in teatro) della generazione nata dalla Resistenza»⁹⁶.

Vita di Galileo di Brecht era la prima teatrale più attesa della stagione: per il nome del suo autore, per la scelta dell'argomento, per la lunga preparazione che il Piccolo Teatro di Milano vi aveva dedicato: centoventiquattro giorni di prova, trentacinque attori impegnati per oltre quattro mesi prima della apertura del sipario. Non erano mancate neppure le polemiche, e soprattutto i tentativi di impadronirsi del testo, da parte di settori ben precisi dello schieramento politico italiano, per presentarlo come uno strumento di propaganda. Non era questo, evidentemente, lo spirito con il quale il dramma era stato scelto dalla direzione del Piccolo. Il teatro milanese vanta un suo primato nella presentazione di Brecht in Italia, e dal 1956, quando venne allestita *L'opera da tre soldi*, non manca mai di inserire un testo brechtiano nel proprio cartellone. Il *Galileo*, per la sua importanza, era l'opera che poteva meglio coronare questo lungo discorso [...].⁹⁷

⁹⁵ Ivi, pp. 37-38.

⁹⁶ Ivi, p. 17.

⁹⁷ Gabriele Gizzi, *Vita di Galileo*, <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7443>>

Ma allo stesso tempo, l'allestimento dell'opera brechtiana si rivela anche un *monstrum* che il teatro di via Rovello fatica a tenere in piedi, a causa delle proporzioni gigantesche assunte dallo spettacolo a livello sia degli esorbitanti costi di produzione, sia del grande numero di persone coinvolte e della lunghezza delle prove. Lo sforzo estremo richiesto dalla realizzazione di un'opera così impegnativa, della durata di ben cinque ore – e dalla successiva, titanica messa in scena del *Gioco dei potenti* – si ripercuoterà sul regista, logorato anche dalle critiche che questo lavoro gli attira addosso, e conseguentemente sulla struttura del Piccolo Teatro, che di lui non può fare a meno, essendosi sviluppata intorno alla sua personalità.

Il Piccolo Teatro aveva sempre potuto contare anche nelle stanze dei bottoni su un capitale di stima, benché il suo odore «sinistrorso» lo costringesse a continue battaglie; ma dopo il Galileo, assieme alla moltiplicazione del deficit, gli pesano addosso recriminazioni reazionarie e reprimende clericali. Le polemiche bloccano la borsa, e per andare avanti bisogna usare il bilancino [...]. Anche se il Maestro è stanco, a grandi intervalli si tenta ancora la carta dei grossi kolossal di prestigio, tipo *Gioco dei potenti*, pastiche shakespeariano in due giornate (e poi verrà Santa Giovanna dei Macelli), che si ritorceranno contro l'organizzazione con fogli-paga tali da provocare perdite col procedere delle repliche pure a teatro esaurito, anziché ammortizzare le spese. E col 1968, quando si introducono dappertutto illusori concetti di finte autogestioni, il Maestro se ne va: dal teatro pubblico alla libera professione.⁹⁸

Vita di Galileo è un duro banco di prova per il Piccolo e per l'intero sistema dei teatri stabili che lo prende a modello. La campagna diffamatoria (quasi una crociata) avviata da «L'Italia» e portata avanti dai settori più conservatori e reazionari della politica e della cultura, che non hanno certo in simpatia il 'comunista' Brecht, né la sua personale interpretazione della storia di Galileo, né le inclinazioni chiaramente laiche e socialiste di Grassi e Strehler, non riesce a scalfire il successo dello spettacolo, dal momento che esso si procura grande prestigio sia all'interno che all'esterno dei confini nazionali; ma attira sui suoi creatori pesanti ripercussioni, compresa una diminuzione dei finanziamenti, nonostante Grassi sostenga che il testo esaminato dalla censura sia tornato indietro senza una virgola tagliata (e senza neppure il divieto verso i minorenni), e che in sede di prova siano già state eliminate o attenuate tutte le «forzature» che potevano destare fastidio.

A proposito delle polemiche sollevatesi in queste circostanze, viene spontanea alla mente una battuta che proviene proprio dal *Galileo*: «Credi davvero che i potenti vogliano lasciar circolare un uomo che dice la verità, fosse anche una verità riguardante stelle lontanissime?».

⁹⁸ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 19.

« VITA DI GALILEO »
AL PICCOLO TEATRO

Motivata protesta

Da ieri sera, dopo lunga preparazione e grande battage pubblicitario, il Piccolo Teatro presenta ai milanesi « Vita di Galileo » di Bertolt Brecht.

In altra parte del giornale ci siamo occupati e ci occupiamo del fatto dal punto di vista culturale e teatrale. Qui ce ne occupiamo in qualità di cattolici milanesi che sentirebbero di venir meno a un loro preciso dovere di cattolici e di cittadini se non levassero dignitosa ma ferma una loro voce di motivata protesta. Per due ragioni.

Nessuno vuole diminuire la tragicità dei fatti che si svilupparono attorno a Galileo ed al suo processo, ivi compresi gli errori di uomini di Chiesa che nella vicenda ebbero parte preponderante. Ma non possiamo non denunciare l'intenzione con cui, al di là della interpretazione dei fatti, si mira a gettare discredito sulla Chiesa come istituzione e ad armare contro di essa gli animi di spettatori meno provvisti di conoscenze storiche o di senso critico, esposti a facili generalizzazioni, anche se la storia della Chiesa e la sua attuale realtà depongono in senso contrario.

Compiaciuta intenzione

Quella intenzione non può essere negata perchè, a denunciarla è, oltre il testo, la regia compiaciuta di sottolineare nelle sue parti più dure e che raggiunge la vera e propria offesa in taluni particolari o intere scene che, per essere antistoriche, non hanno giustificazione se non in quella intenzione dell'autore e del regista.

Di fronte a espressioni che toccano l'indegna parodia del sacro e delle sue manifestazioni, così inutili alla economia del lavoro, utili solo alla denunciata intenzione, leviamo alta la nostra protesta: il lavoro of-

fende la sensibilità religiosa della stragrande maggioranza dei milanesi e, come sempre in tali casi, utilizzando la mancanza di senso storico a quella del buon gusto, degrada, in qualche scena, la rappresentazione al livello della volgarità.

Siamo così condotti una volta ancora a risollevarci un problema che non ci si può più accontentare di porre, che esige, invece, d'essere risolto.

Che la cultura marxista voglia e possa avere per suo pulpito un teatro, nessuno potrà vietare ed è affare suo il realizzarlo.

Abuso intollerabile

Ma che il Comune di Milano offra a tale quasi esclusiva funzione un suo teatro e che il pubblico denaro serva e con tanta larghezza, a questo fine di parte, non è tollerabile per la grande maggioranza dei cittadini milanesi.

Per ciò dobbiamo chiamare in causa la responsabilità degli organi cui quella responsabilità risale e degli uomini che vi presiedono: fino a quando vorranno essi permettere che tale abuso continui e che con i mezzi da noi forniti si agisca, sotto il pretesto della cultura, contro i valori per noi più alti e contro di noi?

Siamo fieri se anche ad opera del Piccolo Teatro il nome di Milano e la fama del suo iniziativa culturale varca i confini della città e della Nazione, ma tale fierezza cessa nel momento in cui dobbiamo pensare che esso dia di noi una immagine troppo deformata. E' ora che a tutto questo si ponga rimedio ad opera di chi deve e può.

Non trascurabile, parlando del 1963, è inoltre l'«incidente» di *Cristo '63*, spettacolo di Carmelo Bene che va in scena un'unica volta, la sera del 4 gennaio, al Teatro Laboratorio di Roma (non è ancora il periodo delle cantine romane). Reduce dall'esperienza di *Addio porco*, Bene lo progetta come un *happening* provocatorio e blasfemo («il “Living” non era ancora passato a Roma. I primi happening li facevo io. Perigliosissimi. Si rischiava tutte le sere di essere ammazzati di botte»⁹⁹) per un pubblico selezionatissimo, costretto a pagare a caro prezzo per poter assistere. La messinscena in teoria dovrebbe ripercorrere gli ultimi momenti della vita di Gesù, dall'ultima cena alla morte; ma non c'è copione e non ci sono ruoli, tutto si basa sull'improvvisazione. Tra gli spettatori, spicca la presenza dell'ambasciatore argentino, in compagnia della moglie e di un addetto culturale, tutti e tre protagonisti di un grottesco episodio destinato a conquistare la prima pagina di ogni giornale: l'attore che impersona l'apostolo Giovanni, l'argentino Alberto Greco, si ubriaca, e nel suo stato di ubriachezza finisce per orinare addosso ai suoi connazionali seduti in prima fila.

La sera della *prima* succede un parapiglia infernale. Questo Greco, poco assuefatto al bere, si briaca di brutto. Io ero a torso nudo, pantaloni neri e un *frac* noleggiato per l'occasione. Dovevo essere “Gesù”. Si finì a tavola anche lì. Si finiva sempre a tavola. In questo caso, si trattò davvero dell'*ultima cena*. Era tutto a soggetto. Un *happening*. L'apostolo Giovanni cominciò a dare in escandescenze [...]. In ribalta, si alza la veste, mette il lembo tra i denti e comincia a orinare nella bocca dell'ambasciatore d'Argentina, della consorte in visone e dell'addetto culturale. “Viva Arte-Vivo!, Abbasso Argentina!”. Nel frattempo, si faceva passare le torte destinate al dessert e le spappolava in faccia sempre a quel diplomatico e signora, attingeva poi dalla cofana enorme di spaghetti, e cominciò a bersagliarne il pubblico. Nessuno si muoveva. Tutti allibiti.¹⁰⁰

Ovviamente scoppia uno scandalo. Si fa calare prontamente il buio, ma i fotografi riescono a immortalare comunque la scena grazie ai loro flash. Dalle ultime file della platea, alcuni spettatori reclamano il finale dello spettacolo, e quindi dopo aver riacceso le luci si procede a rappresentare la crocifissione, mentre il gruppo dell'ambasciata resta immobile, scioccato, e Greco sviene in un angolo. Alcuni minuti dopo, una pattuglia a sirene spiegate si precipita sul posto, allertata dal diplomatico, che com'è prevedibile «non aveva gradito molto la faccenda». Bene tuttavia, dietro consiglio di un avvocato che frequenta il Laboratorio, ha fatto in modo di sparire dalla circolazione per evitare il processo per direttissima, che gli frutterebbe di sicuro una condanna. Per un mese circa cambia domicilio in continuazione e si traveste per non essere riconosciuto; l'attore Greco, nel frattempo, fugge invece in Spagna, dove muore suicida poco più tardi.

⁹⁹ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2002, p. 127.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 131-132.

Il fattaccio decreta la fine del Teatro Laboratorio, che viene chiuso «con procedura d'urgenza e con tanto di sigilli»¹⁰¹. Il gesto estremo di Greco viene attribuito per errore a Carmelo Bene, che viene inizialmente condannato in contumacia a otto mesi con la condizionale per atti osceni in luogo pubblico, turpiloquio, vilipendio e oltraggio, e che di lì a breve lascerà temporaneamente il teatro per darsi al cinema. Qualche anno dopo, in appello, arriverà la sentenza di assoluzione a formula piena, resa possibile anche dalle testimonianze fotografiche.

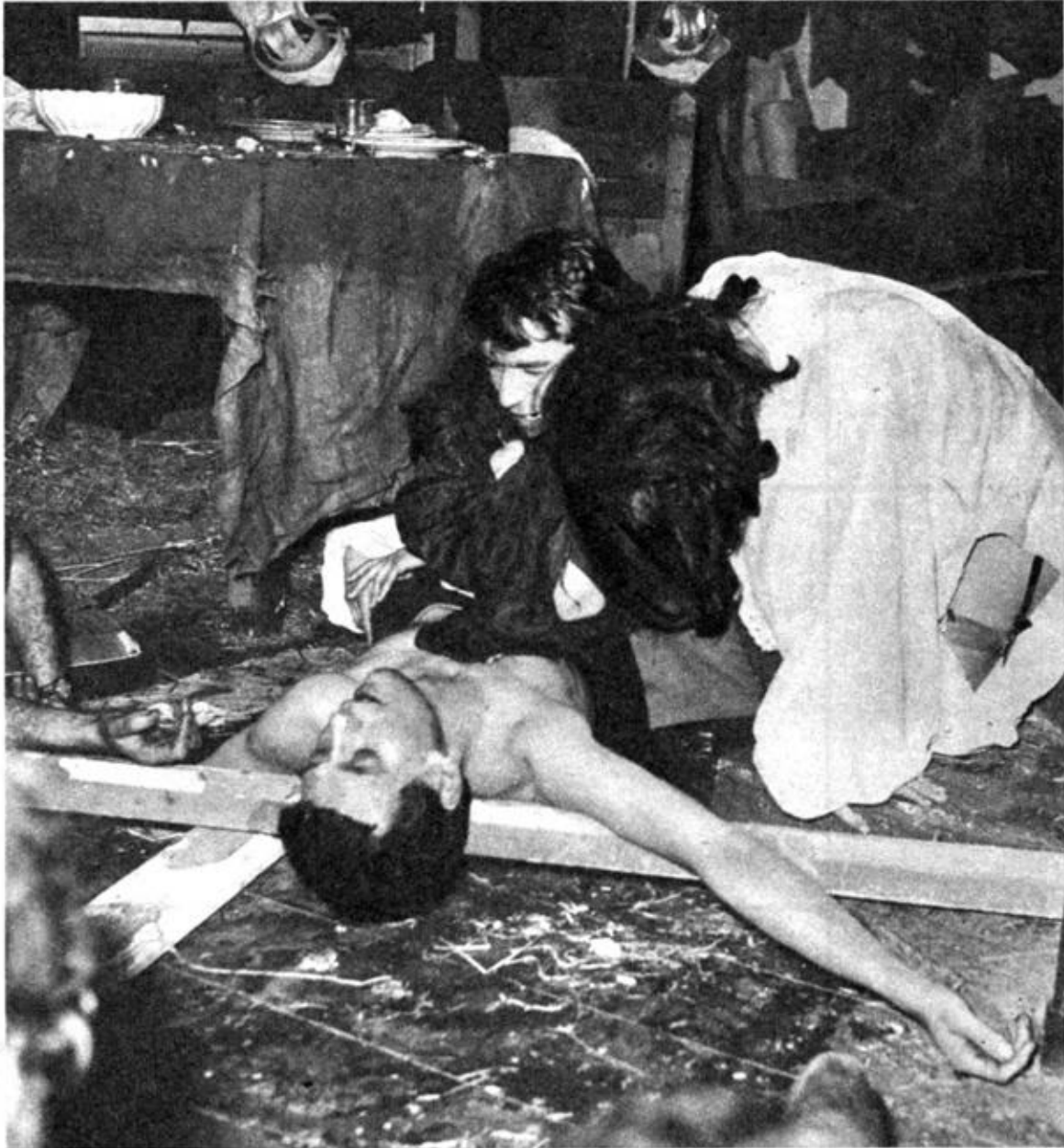
Cos'è che ci permette di intuire una volontà repressiva al di là della reazione comprensibilmente indignata per il comportamento di un attore ubriaco? L'erronea (e persistente: diversi giornalisti, benché diffidati, continuano anche dopo l'assoluzione a far ostinatamente ricadere su Bene la colpa di quel fatidico scandalo) attribuzione dell'accusa per l'atto commesso da Greco; le aspre polemiche scatenate dal trattamento blasfemo dei contenuti religiosi e dalla rappresentazione non convenzionale della crocifissione; e più in generale, l'impressione che l'episodio sia stato trattato come un pretesto di cui approfittare per porre termine in via definitiva alle attività del Teatro Laboratorio, fondato dallo stesso Bene due anni prima. Possiamo quindi parlare di una parziale manipolazione mediatica e giudiziaria? Probabilmente sì, se consideriamo che la chiusura di uno spazio che ospitava azioni provocatorie e per alcuni perfino sacrileghe deve certamente aver fatto piacere a molti. Non è superfluo specificare che non si tratterebbe né della prima né dell'ultima occasione in cui l'autore, regista e attore si trova in conflitto con l'autorità costituita (riceve infatti il soprannome di *enfant terrible*) e subisce delle conseguenze per la sua produzione turbolenta e anticonformista, anche in senso censorio. Bene «proponeva lo scandalo di un'arte capace di manifestare in sintesi non i prodotti di moduli organizzativi finalizzati a tenere insieme le convenzionali specializzazioni antinomiche del mestiere, ma il prodursi d'un pensiero teatrale irriducibile a qualsivoglia ideologismo»¹⁰².

E naturalmente Carmelo, per sua indole, ha dato scandalo in scena e fuori, fin da quando per Cristo '63 fu processato [...], creando ancora subbuglio nel 1997 per una battuta su Dio e sul Papa a "Macao", programma di RaiDue, collezionando censure fino al settembre scorso, quando la Curia di Otranto gli ha contestato niente meno che la lettura del XXIII canto del Paradiso dantesco. È agitato anche il capitolo riguardante il rapporto con i soldi («Non bastano mai, non me ne avanzano, vivo in un minimo di lusso per isolarmi») che lo vede sempre in conflitto per questioni di finanziamento col Ministero dello Spettacolo, con

¹⁰¹ Ivi, p. 134.

¹⁰² Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 111.

Teatri Stabili (arrivò a pagarsi un'inserzione a tutta pagina contro il Teatro di Roma nel 1992), con la Biennale di Venezia (per addebiti che gli costarono un processo).¹⁰³



UNO SQUALLIDO EPISODIO. Ecco una scena, fra le poche che per decenza è possibile pubblicare, del grottesco spettacolo dato in un teatrino di Trastevere a Roma e sospeso dalla polizia. "Cristo '63" è il titolo del lavoro, allestito da Carmelo Bene e Alberto Greco, che, per rendere omaggio a loro modo a Joyce, hanno portato in scena turpitudini rivoltanti e senza spirito. Pare che i singolari attori la sera del debutto si fossero fatti troppo coraggio in un bar.

¹⁰³ Rodolfo Di Giammarco, *Il genio scandaloso che coltivava la solitudine*, «Repubblica», 17 marzo 2002, p. 34.

4.5. 1965: *Il Vicario / Mysteries and smaller pieces / Frankenstein*

Il Vicario è un testo del drammaturgo tedesco Rolf Hochhuth, pubblicato in Germania nel 1963 e dopodiché immediatamente tradotto in tutte le principali lingue. Una costante delle sue diverse rappresentazioni è la nascita di controversie riguardo al tema trattato, ovvero il silenzio di Pio XII e del Vaticano durante la Shoah, a cui viene contrapposta l'intenzione di denunciare ad alta voce gli orrori nazisti espressa da alcuni personaggi. L'allestimento italiano del 1965, diretto da Gian Maria Volontè, non è da meno di quelli stranieri per quanto riguarda la sua capacità di scatenare un accesissimo dibattito, caratterizzato perfino dall'intervento delle forze dell'ordine: quando il 13 febbraio viene presentato a Roma, nel circolo privato di via Belsiana, lo spettacolo viene infatti interrotto dall'irruzione della polizia, che adducendo una mancanza di agibilità (pretestuosa, perché in capo ad un paio d'anni il teatro riprenderà regolarmente le sue attività) impedisce agli attori di continuare. È il segnale d'inizio di una violenta polemica: un'interpellanza parlamentare comunista pretende spiegazioni sull'interferenza delle autorità, e il Ministro dell'Interno Taviani non solo cerca di motivarla facendo riferimento al Concordato tra l'Italia e la Santa Sede, che impone al governo di impedire tutto ciò che contrasta con il carattere sacro della Città Eterna, ma prende anche le difese di Pio XII nella sua condotta verso lo sterminio degli ebrei.

Le reazioni suscitate, a sinistra, dall'opera di Hochhuth vanno viste alla luce delle divisioni esistenti all'epoca, con il PSI parte del governo di centrosinistra e il PCI ovviamente all'opposizione. Il quotidiano socialista *Avanti!* non diede eccessivo risalto al dibattito, forse perché si trovò nella scomoda posizione di dover scegliere tra giustificare la censura preventiva della messa in scena dell'opera o criticare il proprio alleato di governo democristiano. Di conseguenza, *Avanti!* si limitò a definire *Il Vicario* come un testo mediocre (seppur non blasfemo), e la censura come uno sfortunato incidente.

La lettura de *Il Vicario* fatta da *l'Unità*, invece, fu molto più dura, e può essere letta come simmetricamente opposta a quella della stampa cattolica. Ciò che quest'ultima definiva una calunnia priva di fondamento veniva visto dai comunisti come un documento dal valore storico incontrovertibile. In estrema sintesi, il punto di maggiore attrito fu che la neutralità di Pio XII durante la guerra, difesa dai suoi sostenitori come risultato di uno stato di necessità, veniva interpretata da *l'Unità* come una tutt'altro che neutrale presa di posizione anticomunista e filo-nazifascista [...]. Nonostante la presenza di alcune voci liberali o cattoliche 'eretiche' che cercarono di problematizzare in termini storici il tema, lo scontro tra due istituzioni forti quali la Chiesa cattolica e il PCI polarizzò il dibattito su *Il Vicario*, e il tema, da storico, divenne immediatamente politico.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Emiliano Perra, *Il dibattito pubblico italiano sul comportamento del Vaticano durante la Shoah*, <<http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000096/article.pdf>>

Al di là delle polemiche, a livello pratico vengono categoricamente vietate – sempre esibendo il Concordato come giustificazione – qualsiasi rappresentazione del *Vicario* sul territorio romano; anche l'edizione italiana del testo, pubblicata da Feltrinelli con un'introduzione di Carlo Bo, sparisce dal mercato, e sarà data di nuovo alle stampe solo nel 2004. In questo modo, il governo risolve una situazione che poteva diventare facilmente fonte di imbarazzo nei suoi rapporti con il clero, malgrado per ottenere ciò debba andare contro i suoi principi liberali.

Nel medesimo anno del *Vicario* di Volontè, seppure in periodi diversi, il Living Theatre – dopo le polemiche suscitate in patria da *The Brig*, un crudo ritratto della vita nelle prigioni militari dei Marines, a causa del quale Beck, Malina e compagni sono costretti ad espatriare – si trova in Italia con due sue nuove produzioni, *Mysteries and smaller pieces* e *Frankenstein*, ciascuna delle quali non ha vita facile. La prima, *Mysteries and smaller pieces*, desta grande scalpore per la breve apparizione in scena di un nudo integrale, che il 23 aprile al Teatro Verdi di Trieste porta la polizia a esigere l'interruzione dello spettacolo, a caricare in sala quando gli attori cercano di continuare avvalendosi dell'appoggio del pubblico e infine ad arrestare tutti per «reato contro la moralità»¹⁰⁵. È soprattutto il teatro che ospita lo spettacolo, tuttavia, a subire conseguenze molto pesanti: non soltanto infatti vengono proibite le repliche previste, ma dalla DC arriva la minaccia di sospendere i finanziamenti qualora non venga accontentata la sua richiesta di «una diversa strutturazione delle attività di prosa della città»¹⁰⁶, ed entro qualche mese tutti i dipendenti dell'ente triestino vengono effettivamente licenziati.

L'altro allestimento, *Frankenstein*, viene invece presentato per la prima volta il 26 settembre al Festival Internazionale di prosa di Venezia, e sancisce l'espulsione dall'Italia del gruppo americano, che viene scortato fino al Brennero dalle forze dell'ordine. «La questura veneziana», scrive Quadri in proposito, «giustifica il provvedimento con l'avvenuta scadenza del permesso di lavoro della compagnia. Alle proteste meravigliate degli attori, un funzionario risponde mostrando l'articolo di un settimanale fascista ovviamente denigratorio contro la compagnia»¹⁰⁷.

Frankenstein, messinscena dello scontro tra il bene e il male, riflessione sulla violenza nella società, ideato e rappresentato poco dopo la metà degli anni Sessanta, resta il lavoro per certi aspetti più complesso e problematico del gruppo americano. Nell'offrire una personale versione di questo mito contemporaneo, ricchissimo di suggestioni e oggetto di infinite rivisitazioni soprattutto cinematografiche, il Living affronta i propri stessi fantasmi. Ricordando quell'esperienza, Judith Malina cita un vecchio detto: Abbiamo

¹⁰⁵ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 40.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

conosciuto il nemico, e noi siamo lui. Perché la Creatura è il mostro-robot figlio della violenza, ma al tempo stesso l'uomo nuovo, figlio della Rivoluzione (o delle buone intenzioni dello scienziato). Da questo punto di vista, l'ambiguo mito inventato da Mary Shelley non ha perso nulla della sua attualità [...]. Il *Frankenstein* non è mai stato la messinscena di un testo preesistente, ma un continuo processo. Non ebbe mai una forma stabile, ma una serie di versioni successive, sempre diverse: agli antipodi del teatro borghese (quello della finzione, del testo codificato), *Frankenstein* è una creazione collettiva costruita per azioni sceniche, centrate sul rapporto con il pubblico. Opera aperta, dunque, anche nel rapporto con lo spettatore e con lo spazio, secondo una teorizzazione allora in gran voga, ma al tempo stesso recupero della tradizione teatrale, quando le compagnie e gli autori adattavano il testo a seconda delle circostanze e delle reazioni del pubblico, consapevoli di creare a ogni rappresentazione un evento diverso e unico.¹⁰⁸

Non deve meravigliare che il Living, ancorché già celebre nel contesto internazionale, attiri questo genere di attenzioni da parte delle autorità durante le tappe italiane della sua fase nomade in Europa. La rivoluzione epocale portata avanti dai suoi membri, che costituiscono una comunità priva di gerarchie, fedele all'ideologia anarco-pacifista e promotrice di una rottura assoluta dei canoni del teatro tradizionale in favore di un metodo sperimentale basato sul *training*, la creazione collettiva e il coinvolgimento dello spettatore, non viene ben vista negli ambienti in apparenza progressisti, ma di fatto conservatori, che regolano la vita artistica del Paese e che preferirebbero che il teatro restasse una pratica estetica piuttosto che politica. Non si esita perciò a ricorrere a metodi poco convenzionali, in mancanza di palesi infrazioni della legge, pur di risolvere il problema e contrastare la diffusione del modello di indipendenza e di lotta sociale rappresentato dal Living Theatre.

Ma i castissimi *flashes* di nudità presi a pretesto dall'oltranza censoria di centro-sinistra erano solo epifanie necessarie d'un discorso teatrale i cui veri motivi di scandalo, a confronto della pur attardata temperie italiana, consistevano nel suo proporsi (sull'onda di un impegno politico concretamente anarchico) in forme di performance attoriale e di nuovi rapporti con gli spettatori [...].¹⁰⁹

A una simile reazione nei confronti di un altro *happening* proposto dalla compagnia di Julian Beck e Judith Malina si assiste nel 1966, quando la prima mondiale di *Free Theatre* al palazzo Durini di Milano, organizzata in occasione del ventennale della rivista «Sipario», viene fermata

¹⁰⁸ Oliviero Ponte di Pino, *I Frankenstein del Living Theatre*, <<http://www.ateatro.it/webzine/2002/03/02/i-frankenstein-del-living-theatre>>

¹⁰⁹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 118.

all'arrivo della polizia, chiamata dalla proprietaria del locale, che insiste per costringere il pubblico a uscire nonostante questo opponga resistenza all'ordine di sgombero occupando la sala. Ciò che ha fatto scattare il provvedimento in tale frangente, a quanto pare, sarebbe il comportamento, ritenuto osceno, delle persone presenti, attori e spettatori compresi.

4.6. 1967: *Per un convegno sul nuovo teatro / La signora è da buttare!*

Il 1967, nella storia del teatro italiano, viene ricordato come l'anno del Convegno di Ivrea. Questo è il nome convenzionalmente attribuito a un insieme di eventi (incontri, discussioni e conferenze-spettacolo) svoltisi tra il 10 e il 12 giugno nei pressi di Ivrea, dove ha sede il Centro Culturale Olivetti, e a Torino, dove si trova l'Unione Culturale. Il simposio, organizzato da Ludovico Zorzi (responsabile della sezione culturale della Fondazione Olivetti) e dai critici teatrali Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri, è stato annunciato l'anno precedente, quando sul numero 247 della rivista «Sipario» diretta da Quadri viene pubblicato un documento intitolato *Per un convegno sul nuovo teatro*, che si apre con queste parole:

La lotta per il teatro è qualcosa di molto più importante di una questione estetica. In una situazione di progressiva involuzione, estesa a molti settori chiave della vita nazionale, in questi anni si è assistito all'inaridimento della vita teatrale, resa ancora più grave e subdola dall'attuale stato di apparente floridezza. Appartenenza pericolosa in quanto nasconde l'invecchiamento e il mancato adeguamento delle strutture; la crescente ingerenza della burocrazia politica e amministrativa nei teatri pubblici; il monopolio dei gruppi di potere; la sordità di fronte al più significativo repertorio internazionale; la complice disattenzione nella quale sono state spente le iniziative sperimentali a cui si è tentato di dare vita nel corso di questi anni.

Come conseguenza le realtà italiana e i mutamenti intervenuti nella nostra società così come le nuove tecniche drammatiche e i modi espressivi elaborati in altri paesi non hanno trovato che isolati e sporadici riferimenti nella nostra produzione teatrale. Sono mancati d'altra parte il ricambio e l'aggiornamento delle tecniche di recitazione, l'analisi e l'applicazione di rinnovati materiali di linguaggio, gestici e plastici, mentre lo stesso innegabile affinamento della regia ha finito per risolversi in un estenuato perfezionismo di sterile applicazione, contro ogni possibilità di rinnovamento dei quadri.

La critica drammatica istituzionale, dal suo canto, invece di svolgere una funzione di provocazione e di stimolo su questa situazione generale, ha contribuito al mantenimento dello stato di fatto e si è troppo facilmente allineata alle posizioni ufficiali, ancorando linguaggio e metodi a modalità ormai superate con una rinuncia di fatto al suo compito primo di ricerca e di interpretazione.

Con poche consapevoli eccezioni il nostro teatro, oltre a dimostrarsi incapace di svolgere un discorso proprio, si è così venuto a trovare in una posizione di completo isolamento, sistematicamente impermeabile cioè ad ogni innovazione culturale, alle ricerche e agli esiti della scrittura poetica e del romanzo, alla sperimentazione cinematografica, ai discorsi aperti dalla nuova musica e dalle molteplici esperienze pittoriche e plastiche.¹¹⁰

¹¹⁰ *Per un convegno sul nuovo teatro*, «Sipario», n. 247, novembre 1966, p. 2.

Il manifesto che nel 1966 viene condiviso sulle pagine di «Sipario» è una chiara ammissione del fatto che una parte significativa del teatro italiano, sulla scia delle suggestioni provocate dal lavoro del Living e da alcuni recenti esperimenti nostrani, non riesce più a tollerare le costrizioni che soffocano le sue sempre più pressanti esigenze di rinnovamento. L'intromissione della burocrazia e degli interessi politici ai vari livelli della produzione artistica, la negligenza verso lo sviluppo di una nuova drammaturgia nazionale, il distacco fra teatro e società, la raggiunta consapevolezza dei limiti previsti dal sistema basato sugli Stabili (che secondo Bartolucci «reprime, abbassa, rifiuta scelte drammaturgiche di apertissima sperimentazione e di altissimo livello stilistico, come anche sperimentazioni di giovani, inevitabilmente non complete poeticamente»¹¹¹) e delle insufficienze della regia totalizzante, l'arretratezza delle strutture amministrative e la mancanza di un impulso creativo che permetta di recuperare il ritardo accumulato nei confronti delle acquisizioni di grandi maestri stranieri come Stanislavskij, Mejerchol'd, Grotowski, Artaud, Barba: sono questi i principali elementi denunciati da Quadri e dagli altri coordinatori del progetto, che si fanno portavoce di una sensazione, avvertita pressoché in tutti i settori della vita teatrale (anche quando i suoi esponenti condividono pochissimo a livello estetico o ideologico), di estraneità «ai modi, alle mentalità e alle esperienze del teatro cosiddetto ufficiale e alla politica ufficiale nei riguardi del teatro»¹¹².

Si fa strada così, durante le tre giornate del convegno – ognuna delle quali è dedicata a un tema specifico e prevede sia discussioni teoriche che dimostrazioni pratiche – l'esigenza condivisa di formare un fronte comune, al di là dei diversi indirizzi artistici, contro le configurazioni dominanti del teatro a gestione pubblica, in favore di quello che da Ivrea in poi sarà consuetudine chiamare col nome di «neo-avanguardia» o, con riferimento al titolo dello scritto programmatico dato alle stampe un anno prima, di «Nuovo Teatro». È implicita – ma neanche troppo – la rivendicazione, nei propositi dichiarati dai fondatori del movimento, di una maggiore libertà di espressione, in reazione ai meccanismi di controllo che nella lunga durata si erano ormai istituzionalizzati: nessun vero cambiamento, per non parlare addirittura di rivoluzione, è possibile se si continua a operare all'interno degli schemi predisposti dal governo; nessun teatro può essere davvero «sperimentale» finché è costretto a allinearsi con le posizioni di chi detiene il potere.

Affinché ciò non avvenisse, l'insieme del Nuovo Teatro si sentiva obbligato a interrogarsi sulle vie da percorrere (per mantenersi vitale) in una contingenza storica dove, se da un lato sembravano moltiplicarsi i sintomi sociali della «contestazione assoluta», dall'altro poteva risultare autolesionistico il rifiuto radicale delle «organizzazioni di pubblico» alle

¹¹¹ Giuseppe Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 70.

¹¹² *Per un convegno sul nuovo teatro*, cit., p. 2.

quali anche le nuove proposte pretendevano «di avere diritto». Non a caso, gli *Elementi di discussione del Convegno* (elaborati da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini e Franco Quadri) negavano in termini radicali «qualsiasi validità all'attuale artefatta distinzione fra teatri primari e teatri minori di ricerca», e tentavano di far leva (onde fosse cancellata questa distinzione di comodo) sia sul configurarsi d'un «vasto movimento di sviluppo all'interno del corpo sociale» sia sull'auspicabile «arretramento, in ordine di importanza, del concetto di "teatro come servizio pubblico" in favore di un più vasto e profondo interesse per un'effettiva "penetrazione" del teatro nel corpo sociale». ¹¹³

Si delinea quindi una definitiva spaccatura, che vede da un lato la generazione degli Stabili e dei registi che hanno rifondato il teatro del dopoguerra sulla regia critica, e dall'altro un eterogeneo schieramento alla ricerca, spesso frustrata, di un profondo e radicale rinnovamento che rimetta in discussione il concetto stesso di teatro (Fadini: «Ciò che oggi è messo in causa è semplicemente il Teatro in quanto tale»¹¹⁴), insieme a quello di testo, regista, attore, spettatore e spazio teatrale, in contrasto con i criteri che ispiravano i sistemi di potere preposti alla guida del teatro pubblico e privato. Di questo schieramento fa parte anche Dario Fo, che infatti figura tra i partecipanti del convegno – oltre che tra i relatori della seconda giornata – e che aveva presentato un precoce abbozzo di «teatro politico», conforme ai principi di quello che sarebbe stato divenuto il Nuovo Teatro, ancora nel 1963, quando aveva debuttato con *Isabella, tre caravelle e un cacciaballe*:

Si tratta dell'inizio di una vasta inchiesta storico-politica che si estenderà per lunghi anni sulla storia e sui 'dogmi' della cultura dominante e le relative lotte dei sottomessi nel tentativo di arginare la costante sopraffazione del potere. Lo spettacolo, fortemente demistificatore della 'storia scolastica' e della retorica militarista e patriottica, viene duramente contestato da destra; durante la tournée Dario e Franca, a Roma, vengono aggrediti, all'uscita del Teatro Valle, da un gruppo di fascisti, e in altre città, come azione di disturbo, arrivano telefonate durante gli spettacoli che annunciano l'imminente scoppio di una bomba. Solo la presenza di gruppi di operai, studenti e militanti della sinistra garantisce che le rappresentazioni continuino. ¹¹⁵

Rifiuto del teatro di puro intrattenimento in favore dell'indagine storico-politica (seppure in forma di commedia), integrazione col tessuto sociale da cui provengono gli spettatori e contrasto con le autorità sono le caratteristiche anche di *La signora è da buttare*, una feroce satira sugli Stati Uniti che va in scena per la prima volta nel 1967, pochi mesi dopo Ivrea, e merita di essere presa in considerazione per i disordini verificatisi durante la tappa senese della tournée, quando alla fine

¹¹³ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 122-123.

¹¹⁴ Francesco Bono, *Dossier Ivrea 1967*, <<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=12>>

¹¹⁵ Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, cit.

dello spettacolo Dario viene caricato di forza su una camionetta della polizia e portato in questura per non aver rispettato i tagli imposti dalla censura. Un pubblico di circa mille persone, guidato da Franca Rame, si sposta dalla sala teatrale al comando di polizia per protestare, permettendo al regista di essere rilasciato dopo poche ore. Ma i fatti di Siena rappresentano solo le prime battute della lunga battaglia della compagnia Fo-Rame, sempre più impegnata in ambito civile, contro le espressioni autoritarie del potere; rapporto che ne determinerà infine l'uscita dai circuiti ufficiali.

È cominciato da quando hanno capito che non eravamo legati al carro. I commissari venivano tutti i giorni, si mettevano in quinta con il copione, verificavano tutto e naturalmente certe volte ci bloccavano. Poi c'erano gli arresti, ogni tanto ci portavano in questura, con il pubblico che ci veniva dietro, come è successo a Siena per *La signora è da buttare*. Anche in televisione, la censura è stata un tormentone che è durato tutta una vita. Ma è stato anche positivo in certi momenti, perché invece di essere espliciti eravamo costretti a far tutto per allegorie e allusioni molto sottili, stimolando il pubblico quasi a una gara d'intelligenza. Quando poi siamo usciti dal giro normale e ci siamo messi con l'Arci, eravamo un'associazione autonoma che non poteva essere censurata, ma facevano provocazioni di qualsiasi genere pur di fermare gli spettacoli. E allora c'erano i telefoni controllati, le violenze, le bombe, il casino dei teatri bruciati o saltati per aria... Abbiamo provato anche la galera; io conosco tutte le questure d'Italia e molti tribunali: ho subito circa 40 processi.¹¹⁶

¹¹⁶ Franco Quadri, *Il mio teatro, splendida battaglia*,
<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/03/21/il-mio-teatro-splendida-battaglia.html>>

4.7. 1968: Teatro Azione / Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna / Nuova Scena

Il 1968, in Italia come all'estero, si rivela l'anno in cui esplodono le contraddizioni che la società contemporanea andava covando dalla fine della guerra. Nei meccanismi di produzione teatrale, in particolare, viene configurandosi – parallelamente alle acute tensioni delle proteste studentesche e operaie – un processo che possiamo definire di *decentramento* e di *riappropriamento*: i difetti ormai sempre più evidenti dello pseudoriformismo di sinistra hanno infatti indotto un numero significativo di artisti a invocare uno svecchiamento della legislazione e degli apparati burocratici, e al contempo a cercare «risposte che dovrebbero essere qualitativamente *altre* rispetto ai limiti di qualsiasi formula convenzionale»¹¹⁷, e cioè, in sostanza, a spingersi oltre i comodi confini del sistema, spesso finendo per abbandonarlo del tutto. Come accade a Giorgio Strehler, che a luglio lascia il Piccolo per fondare una nuova compagnia, battezzata Teatro Azione e basata su una struttura cooperativistica; e come era successo anche a Gianfranco De Bosio prima di lui, quando in maggio aveva dato le dimissioni dalla direzione dello Stabile di Torino.

Si è parlato molto dell'allontanamento (ancorché provvisorio, visto che farà ritorno nel 1972) di Strehler dal teatro di via Rovello, e per quanto il regista non arrivi a formulare una vera accusa verso le politiche che muovono il teatro in quanto servizio pubblico, il suo gesto drastico, visto nella prospettiva delle reazioni polemiche e delle difficoltà causate dall'allestimento del *Galileo*, non può non collegarsi a uno stato di insofferenza verso i freni che inibiscono il suo operato all'interno del circuito ufficiale (è esplicita l'intenzione, dichiarata sulle pagine di «Sipario», di voler sperimentare «nuove metodologie di lavoro in una indipendenza di scelte e di responsabilità che egli ritiene non compatibile con un pubblico istituto»¹¹⁸).

Quella di Strehler è l'affermazione di un desiderio di autonomia largamente condiviso; lo stesso desiderio che non molto tempo dopo porta alla formazione della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna, che l'undici dicembre '68 palesa la sua esistenza sulla scena nazionale col debutto del suo primo spettacolo, basato su *Gli uccelli* di Aristofane, in cui dimostra una particolare attenzione verso i recenti prodotti del teatro di ricerca internazionale, e del Living nella fattispecie (così come col successivo *Woyzeck* si noterà invece che l'attenzione è rivolta a Grotowski). Il gruppo – fra i cui membri rientrano Massimo Castri, Giancarlo Cobelli, Roberto Guicciardini e Virginio Gazzolo – vuole proporsi come modello alternativo della gestione del teatro e della cultura in genere, e si presenta quindi come la realizzazione di un progetto di autogestione e di lavoro collettivo che

¹¹⁷ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 129.

¹¹⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 242.

dovrebbe consentire una piena indipendenza «dalle autorità, dai dirigenti, dai direttori artistici»¹¹⁹ grazie ai finanziamenti che giungono dall'ATER, ovvero la federazione ufficiale dei teatri emiliani, con amministrazione comunista.

In questo clima di presa di coscienza dell'impossibilità di attuare un rinnovamento del teatro italiano restando all'interno delle istituzioni si colloca a sua volta l'esperienza di Dario Fo con la cooperativa Nuova Scena, da lui fondata sempre nel corso del 1968, e caratterizzata anch'essa da un ideale di 'lavoro collettivo' che esclude finalmente l'aspetto alienante del teatro di regia (con la concezione dell'attore ridotto a interprete «funzionale» nel disegno del regista). Ispirazione per così dire 'democratica', quindi, a cui si aggiunge la collaborazione con l'ARCI (l'organo culturale del PCI) e una distribuzione degli spettacoli al di fuori dei giri ufficiali, attraverso una rete di circoli privati e di sedi periferiche che permettono di raggiungere un pubblico vastissimo, laddove gli stabili vivono al contrario un momento di forte crisi economica in gran parte legato a un calo degli abbonamenti e della loro influenza sul territorio. Si mira così a creare un «anti-sistema» legato strettamente a contenuti provocatori o comunque di militanza politica, che riescono a evadere i controlli polizieschi grazie all'*escamotage* degli spettacoli per soli tesserati: secondo l'art. 68 del Testo unico di Pubblica Sicurezza, infatti, «l'autorizzazione del questore è necessaria soltanto per rappresentazioni "in luogo pubblico o aperto o esposto al pubblico"»¹²⁰. Ed è proprio il concetto giuridico di «luogo pubblico», ritenuto incompatibile con un circolo il cui accesso è vincolato alla sottoscrizione di una tessera, a consentire a Dario Fo di diffondere il suo lavoro con Nuova Scena per circa due anni consecutivi – non senza però incorrere in scontri collaterali di vario genere – alla ricerca di una possibile forma per il teatro politico di matrice italiana.

Il desiderio di un nuovo senso, e soprattutto di una nuova *necessità* per il teatro, in armonia con l'esigenza generale di 'responsabilizzazione' che contraddistingue la temperie sociopolitica del '68, non poteva che condurre – oltre che a un «rifiuto del centro»¹²¹ (il fenomeno di *decentramento* accennato in principio) identificabile con il rigetto dei circuiti tradizionali e la conquista di spazi alternativi, spesso più vicini alle classi popolari – a un *riappropriamento* sia dei modi di produzione, attraverso la creazione di compagnie o «comunità» autogestite, sia dei contenuti, che sembrano ora permettere di realizzare l'equivalenza tra il fare teatro e il fare politica. In realtà, il fragile equilibrio con gli organismi di sinistra a cui si legavano molte delle iniziative avviate in questo periodo sulla base di tali premesse era destinato ad infrangersi quanto prima.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 132.

¹²¹ Ivi, p. 133.

4.8. 1969: *Scontri generali* / *Paradise Now*

Dalla costituzione della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna al suo sostanziale fallimento passa solo un anno (anche se ne trascorre un altro prima dello scioglimento finale): un naufragio molto precoce, da attribuirsi al fatto che, al di là dell'iniziale clima di collaborazione, il rapporto con l'ente pubblico finanziatore è destinato a incrinarsi appena viene messo alla prova da un più drastico tentativo della compagnia di inserirsi all'interno del contesto di intensa lotta politica che la regione viveva in quel determinato momento. La rottura avviene infatti quando l'ATER bocchia, al termine di lunghi dibattiti, il testo di Giuliano Scabia (ancora *in nuce*) che la Comunità ha deciso di presentare nella stagione successiva, cioè *Scontri generali*:

La spiegazione del veto fu che il modo, sicuramente non convenzionale, in cui *Scontri generali* trattava argomenti politicamente scottanti come la lotta di classe, e le degenerazioni del processo rivoluzionario, "rompe[va] l'equilibrio della regione" (Moscati, 1969, 15). Ma la verità vera è che si volle cogliere l'occasione per ridimensionare e ricondurre all'ordine un esperimento che si era rivelato "troppo avanzato per la preparazione e la volontà politica dei committenti" (Quadri, 1973, 126).¹²²

Scartato quindi il testo di Scabia, la scelta ricade sul più accettabile *La vita è sogno* di Calderón de la Barca; ma l'episodio, avendo manifestato come siano state disilluse le intenzioni del gruppo e traditi gli accordi costitutivi, conduce come già detto all'inevitabile divorzio dall'ATER. Col senno di poi, risulta abbastanza palese che la convivenza fra impegno politico e dipendenza economica da un ente pure politico non potesse che essere difficile, se non ai limiti dell'utopia; e, come avveniva nel sistema già consolidato degli Stabili, a intervenire è un provvedimento di tipo restrittivo o più propriamente censorio, che sfrutta il peso delle sovvenzioni per far pendere il piatto della bilancia verso le ragioni delle istituzioni pubbliche. Ma la vera prova dell'incapacità di fondo di coniugare conclamate istanze programmatiche di rinnovamento e la promozione di un'attività veramente rivoluzionaria da parte di queste stesse istituzioni arriva con le cosiddette *azioni di decentramento* del 1969-70, appoggiate dal Teatro Stabile di Torino e affidate nella pratica a un direttivo di tre persone fra le quali compare – nel ruolo di responsabile – anche Scabia, reduce dall'insuccesso di *Scontri generali* (che sarebbe andato in scena solo nel 1971, nell'ambito del Festival del Teatro di Prosa di Venezia). Si tratta del «primo grande esperimento mai tentato in Italia (a parte qualche molto più modesto antecedente di Quartucci) di decentramento produttivo dal basso, fondato cioè su un lavoro collettivo che impegnasse realmente il pubblico prescelto nella preparazione dei

¹²² Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 247.

testi e nella realizzazione degli spettacoli, mettendolo in condizione di collaborare a tutte le fasi del processo creativo»¹²³.

Possiamo dire che è la presenza determinante di Scabia, dunque, il filo conduttore fra le vicende scelte per rappresentare il 1969. Questo perché pur essendosi avvicinato relativamente tardi al teatro, soprattutto in confronto ad altre personalità di rilievo dell'epoca come Bene o Quartucci, il drammaturgo è indubbiamente il protagonista di molte esperienze 'anomale' degli anni Sessanta e Settanta; non a caso, è a lui che De Marinis riconosce il merito di aver avanzato « le proposte che, per prime, hanno fatto esplodere realmente le contraddizioni del nuovo teatro italiano»¹²⁴. Ma in che cosa consistono, in concreto, le azioni di decentramento proposte nei quartieri operai di Torino e raccontate in *Teatro nello spazio degli scontri* (libro edito da Bulzoni nel 1973)? Esse non solo segnano la fuoriuscita dal teatro 'tradizionale' di un autore già vittima di censura durante la sua partecipazione alle attività della Comunità Teatrale dell'Emilia-Romagna, ma presuppongono innanzitutto:

1. il rifiuto degli spazi convenzionali e dei 'normali' protocolli di ideazione scenica;
2. una dilatazione della scrittura e della pratica teatrale («ma è il senso della stessa parola "teatro" ad ampliarsi a dismisura, fino a coincidere quasi con ogni momento di espressione dell'esistenza umana»¹²⁵);
3. la messa a punto di un nuovo modello di teatro detto «a partecipazione».

Un teatro di totale scardinamento dei limiti, insomma, quello che nasce a Torino, in luoghi dove il teatro 'ufficiale' non si era mai spinto («Ovunque vada, Scabia trasforma quel luogo in teatro»¹²⁶, afferma Oliviero Ponte Di Pino), prendendo l'avvio da alcune assemblee fra il gruppo di ricerca diretto da Scabia e gli abitanti dei quartieri periferici della città – assemblee in cui si discute e si raccolgono materiali cartacei e testimonianze sulla stagione degli scontri fra gli operai e la polizia – e concretizzandosi poi in un processo di creazione drammaturgica (con la realizzazione di un testo che porta quindi a uno spettacolo) che coinvolge direttamente tutti i partecipanti al progetto.

Non secondario, nel contesto dei fatti nel '69, è l'esito della *tournee* di *Paradise Now*, il più celebre spettacolo del Living Theatre. Mentre si trova sul suolo italiano, infatti, la compagnia americana deve sottostare al costante ricatto di un permesso di agibilità mancante (permesso che il ministero non concede, nonostante siano stati soddisfatti tutti i requisiti, fino a quando non

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro*, cit., p. 306.

¹²⁵ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 136.

¹²⁶ Oliviero Ponte Di Pino, *Il poeta che diventò teatro*, cit.

mancano ormai soltanto tre giorni alla scadenza) ed è quindi costretta a chiedere autorizzazioni provvisorie alle singole prefetture, ogni volta che si sposta da un luogo all'altro. Ma non è questo l'unico modo in cui l'amministrazione italiana rigetta lo spettacolo, che d'altronde doveva urtare non pochi nervi scoperti data la sua natura di «manuale della rivoluzione anarchica non violenta»:

Del resto i due mesi di repliche sono costellati di incidenti. A Torino, la prima italiana di *Paradise Now*, «manuale della rivoluzione anarchica non violenta», viene interrotta all'una di notte per «motivi di orario», dal proprietario del teatro dopo che questi era stato minacciato di denuncia e di ritiro della licenza da un commissario di polizia; la replica viene effettuata in un circolo privato. Dopo sette mesi ai membri e al rappresentante legale del gruppo verrà notificata dalla procura torinese l'apertura di un procedimento per «oscenità» a loro carico.

A Milano, dopo il debutto dei *Mysteries* in un circo già più volte sperimentato per gli spettacoli di prosa, le repliche vengono sospese per «mancanza di agibilità». Julian Beck e altri membri della compagnia vengono scortati in questura, trattenuti per diverse ore e sottoposti a interrogatori e pressioni. Ma la sospensione rientra dopo un paio di giorni anche grazie all'appoggio della stampa [...].

Analoghi interventi repressivi si verificano nelle altre città in cui il Living mette in scena lo spettacolo «proibito», in particolare a Bologna, Prato, Napoli. Ogni volta un commissario della polizia è nei camerini a chiedere la sospensione immediata, se un attore non si riveste, se una borsetta non viene restituita a una signora del pubblico, se verrà ripetuto un certo slogan, ecc. Passata la festa piovono le denunce.¹²⁷

La situazione si fa ancora più tesa a Roma, dove il Living subisce un vero e proprio boicottaggio, dal momento che tutte le sale disponibili – dopo aver subito parecchie pressioni dovute al timore di scatenare uno scandalo proprio all'interno della città eterna – rifiutano una dopo l'altra di ospitare le rappresentazioni. *Paradise Now* viene così allestito in un'aula dell'ateneo romano, ma questo non impedisce alla polizia di fare irruzione e di sospendere lo spettacolo poco dopo l'inizio (Quadri segnala che sul posto si trovavano duemila agenti, ovvero un numero perfino superiore a quello degli spettatori); il motivo, certamente pretestuoso, è la «recita in luogo non autorizzato». Dal momento che la permanenza del gruppo – nuovamente denunciato per oscenità – è divenuta impossibile, gli attori vengono scortati alla frontiera e formalmente espulsi dal Paese.

Una prassi a tutti gli effetti, ormai, quella delle minacce, delle intimidazioni, dei ricatti, dei cavilli burocratici, che mostra il vero volto di ciò che avrebbe dovuto essere il 'rinnovamento italiano' coltivato in seno alle istituzioni. Ecco perché negli anni Settanta molti avrebbero preso le distanze

¹²⁷ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 46.

dal teatro 'ufficiale' e dalle amministrazioni che lo gestiscono, con le quali si rivela sempre più problematico convivere.

Se adesso, dagli effetti di superficie, passiamo ai processi profondi [...], la prima considerazione da fare è la seguente: ciò che questi episodi dimostrano in maniera inconfutabile è l'assoluta impossibilità di tentare un rinnovamento *reale* del teatro italiano restando all'interno, o comunque con la collaborazione, delle sue istituzioni, piccole o grandi, centrali o periferiche: quelle stesse istituzioni che, sull'onda sessantottesca, spargono ai quattro venti i loro propositi di cambiamento, riempiendosi appunto la bocca delle nuove parole magiche "autogestione" e "decentramento" (ma anche "lavoro di gruppo", "circuito alternativo" e altre). Dare effettiva soddisfazione alle nuove istanze e ai nuovi bisogni che stavano sotto quelle parole, cominciando in primo luogo con il conferire al lavoro teatrale l'autonomia ideologico-espressiva e l'indipendenza produttiva che esso richiedeva sempre più insistentemente, avrebbe significato innescare dinamiche di trasformazione talmente profonde che un sistema come quello del teatro italiano, all'interno di una situazione socio-politica come quella italiana all'epoca, non avrebbe potuto sopportarli senza doversi mettere radicalmente in discussione.

Fu così che si corse ai ripari, attivando la solita doppia strategia dell'annessione e dell'emarginazione, della blandizie e dell'ostracismo. Da un lato, vennero ostacolate e soffocate le iniziative più pericolose perché realmente innovative, soprattutto nel momento in cui rischiavano di sfuggire a ogni controllo e, dall'altro lato, si promossero pratiche trasformistiche e pseudo riformatrici, nelle quali i nuovi bisogni venivano sostanzialmente disattesi, camuffati, ingabbiati [...].¹²⁸

¹²⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., pp. 243-244.

5. 1970-1979: TRA NUOVE FORME E SOGNI DI LIBERTÀ

5.1. *Le cooperative e la seconda generazione degli Stabili. Contestazione e prassi*

Come dimostrano le vicissitudini di Quartucci, negli anni Sessanta alcuni organismi del teatro ufficiale, a differenza di altri che assumevano un atteggiamento prevaricante nei confronti delle realtà autonome emergenti, «si erano posti il problema di allargare l'ambito delle loro attività sino a istituire una qualche forma di contatto con i percorsi sperimentali del Nuovo Teatro»¹²⁹, senza riuscire tuttavia a raggiungere una reale sintesi tra i modi di produzione degli Stabili e le istanze provocatorie delle neoavanguardie.

Qual era la logica di fondo che si nascondeva dietro questo tipo di condotta da parte del settore teatrale pubblico? Si può parlare solo in parte di buone intenzioni – perlomeno iniziali – legate alla volontà di inserirsi in un contesto socioculturale segnato da profonde trasformazioni e di tornare all'idea originaria di teatro come «servizio pubblico», che aveva ispirato la creazione stessa dei primi Stabili, favorendo un più diretto contatto dell'attività artistica con la popolazione (si vedano in proposito i programmi di 'decentramento'); mentre nel resto dei casi le iniziative erano mirate a niente di più che un semplice allargamento del pubblico, inteso come incremento *quantitativo*, che in nessun modo doveva mettere in discussione le strutture e le politiche gestionali degli enti promotori, ma solo permettere di superare una diminuzione dell'affluenza nelle tradizionali sale teatrali.

Ma all'indomani della stagione '68-'69, la ribellione contro le forme (da molti ormai considerate vuote di significato) e le istituzioni del teatro ufficiale, generalmente asservite al potere politico, aveva assunto proporzioni non più contenibili all'interno di vaghi progetti di collaborazione e di dialogo. Al «marcato verticismo della gestione, che determina un forte accentramento delle scelte artistiche, da cui discende l'eccessiva identificazione degli Stabili con il loro Direttore-mattatore, connessa all'incapacità di farsi vivaio dei nuovi talenti»¹³⁰ si risponde quindi, tra la fine degli anni '60 e l'inizio dei '70, con la diffusione della cooperativa, un tipo di associazione più adatto a incarnare quella vocazione civile e politica di cui non c'è più traccia negli stabili, perché fondata sul concetto di partecipazione collettiva e democratica.

In particolare, le esperienze 'alternative' rintracciano nel concetto di partecipazione il nuovo fondamento della comunicazione teatrale, il nucleo della differenza comunicativa

¹²⁹ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 125.

¹³⁰ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., p. 108.

del teatro rispetto agli altri *media* [...]. Sul finire degli anni Sessanta nascono le prime compagnie autogestite, che scelgono la forma giuridica della cooperativa [...]: in aperta opposizione con la tradizionale impostazione verticistica e 'dittatoriale' del lavoro teatrale, incentrata sulla figura del regista, le cooperative incarnano un modello di creazione collettiva, basato sulla partecipazione di tutti gli 'agenti' coinvolti nella realizzazione dello spettacolo alle scelte artistiche, culturali, economiche ed organizzative della compagnia. L'agilità gestionale, il coinvolgimento attivo di tutti i membri e la grande dinamicità costituiscono senza dubbio il punto forte di questi nuovi organismi, ciò che rende la loro presenza nel contesto teatrale nazionale efficace, innovativa e al passo con i tempi.¹³¹

È una cooperativa, per esempio, il gruppo Teatro Azione fondato da Strehler, che però già nel '72 abbandona questo nuovo esperimento per rientrare al Piccolo; ma lo sono anche Nuova Scena e La Comune, che rappresentano due delle principali tappe della carriera di Dario Fo e Franca Rame, e molte altre realtà che vivono ai margini del panorama istituzionale (fra cui la Cooperativa Teatro Libero con cui lavora Ronconi, il Gruppo della Rocca di San Gimignano, la Compagnia del Collettivo e la Compagnia del Teatro Insieme) e che una circolare ministeriale del 1971 decide di collocare, a livello legislativo, nel settore privato. Proprio questo carattere 'privato' sembrerebbe garantire al nuovo modello organizzativo un margine più ampio di azione rispetto a quello concesso dai teatri stabili, nonché una protezione dagli interventi censori; ma sarà molto dura, alla fine del decennio, la valutazione di un Fo amareggiato dai reali esiti dell'intera operazione:

Ma la grossa trovata dello Stato è quella di aver fatto finta di accettare suo malgrado la formazione di associazioni cooperativistiche. Questo fa credere che oggi esista una grande libertà, che chiunque possa mettersi a organizzare degli spettacoli e che questi diritti se li sia conquistati un movimento culturale progressista. No, la nascita delle cooperative da una trasformazione strutturale che si muove di pari passo alla formazione di una diversa struttura economica, dalla distruzione del capocomico [...]. Succede che gli attori, soprattutto i primi attori che si facevano pagare 100.000/150.000 lire al giorno, hanno capito che possono potevano giocare sulla chiave del foglio paga, distribuirsi tra loro il guadagno in più che si pappava il capocomico [...]. Certo è meglio così, ma non hanno conquistato niente sul piano della libertà, non hanno la possibilità di fare cose diverse o di imporre temi di maggior impegno.¹³²

Ciò che è difficilmente contestabile all'interno del suo discorso, per Tessari, è l'individuazione di immutati limiti imposti dallo Stato e di sopraggiunto adeguamento delle cooperative alle logiche

¹³¹ Ivi, pp. 114-115.

¹³² Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., pp. 152-153.

imprenditoriali del libero mercato, da attribuire in realtà a una strategia dei contributi ministeriali che,

rimasta indenne da qualsiasi contestazione, dopo il 1968 si configura in forme vòlte ad investire *qualsiasi* tipo di struttura profilatasi nel frattempo: «Nelle apposite circolari [...] l'attività di prosa è distinta in: a) teatri a gestione pubblica; b) complessi teatrali a gestione privata; c) cooperative; d) teatri professionali di sperimentazione».

Il tutto, ormai, secondo un disegno politico concepito per stringere – a diversi livelli – chiunque produca spettacolo entro le maglie burocratiche d'un sistema dove si trovi obbligato a sostenere (previo pagamento delle imposte erariali sull'incasso lordo delle rappresentazioni) una dura 'guerra dei poveri' intorno alle prebende statali [...].

I complessi teatrali vengono dunque a trovarsi in un percorso prestabilito; l'allestimento degli spettacoli subisce un nuovo tipo di censura preventiva [...], la speranza delle sovvenzioni è destinata infatti a influenzare e condizionare la scelta delle compagnie. La cifra stanziata annualmente viene riportata sulla base dell'esito economico dei prodotti. I più tassati saranno poi i maggiormente finanziati [...]. Nel teatro ci si comporta esattamente come nell'industria: favorendo le grosse imprese.¹³³

Nell'ambito delle compagnie private viene premiato quindi l'aumento non della qualità bensì della quantità, nello specifico quella degli spettatori; ed è appropriato, in tal senso, parlare di una 'censura preventiva' che, se non è più quella fascista, rimane comunque una sua parente ed erede: si tratta dell'autocensura di chi, in concorrenza con altre compagnie, vuole aggiudicarsi una fetta di contributi, e di chi, lavorando invece nel teatro pubblico, non vuole perdere il proprio posto.

L'ultimo stadio di maturazione dell'intervento statale inaugurato dal fascismo e fatto proprio dai governi della repubblica, a ben guardare, solo in superficie offre l'immagine d'un sistema misto tra libero mercato e sovvenzioni devolute al servizio pubblico. La sua realtà di fondo è quella di una macchina dove il denaro dei contribuenti viene amministrato secondo le regole di un gioco di interessi politici, e distribuito come l'esca più efficace a mantenere o ad attrarre in questo gioco il maggior numero possibile di addetti ai lavori [...], costringendoli tutti a un regime di spregiudicata *concorrenza coatta*. E si tratta di un principio applicato non solo a livello immediatamente economico. Gli stabili degli anni Settanta, per esempio, a parte l'eccezione del Piccolo, evitano con cura di identificare le loro sorti 'a vita' con la linea creativa d'un qualche grande regista: preferiscono affidarsi temporaneamente a direttori artistici sui quali deve sempre pendere la spada di Damocle del licenziamento [...].¹³⁴

¹³³ Ivi, pp. 153-154.

¹³⁴ Ivi, p. 155.

5.2. *Fine e inizio: il 1970 come «punto di rottura»*

Gli eventi del '68 e '69 ci permettono di individuare la fine di un ciclo di vita del teatro italiano, il quale tenta di rinnovarsi ma è ancora ripiegato sul passato (ne sarebbe dimostrazione, secondo De Marinis, il carattere di «celebrazione postuma» dell'*Orlando Furioso* diretto da Luca Ronconi, che proprio nel 1969 si distingue per «la sua abilissima utilizzazione, e applicazione su vasta scala, dei risultati di oltre un decennio di sperimentazioni neoavanguardistiche»¹³⁵), mentre quelli del 1970 farebbero intravedere i segni di un nuovo inizio. Seppur destinato in ultima analisi al fallimento, infatti, il periodo delle «azioni di decentramento» torinesi può essere interpretato senza dubbio come «l'inaugurazione di una fase nuova, l'apertura verso un futuro incerto e difficile: in effetti si trattava di uno dei primi esempi, per l'Italia, di quella "rottura dell'involucro teatrale" dalla quale sarebbero germinate molte delle esperienze più importanti del teatro nel decennio successivo»¹³⁶.

Si potrebbe sostenere che l'attività di decentramento di Scabia a Torino decreti il suo insuccesso quando decide di vincolarsi al patrocinio del locale Teatro Stabile, dal momento che è lo stesso ente promotore ad affossare il progetto nel corso del 1970. Alcuni ostacoli di percorso si erano già presentati quando due spettacoli realizzati dal Gruppo di Ricerca erano stati vietati ai minori di diciotto anni (per la precisione *Un nome così grande*, prodotto con l'apporto della scuola e degli studenti lavoratori, e *600.000*, una «documentazione dello sciopero della FIAT nel luglio 1969»¹³⁷), e un certo peso dovevano averlo avuto anche le non indifferenti difficoltà materiali (derivanti da fondi esigui e ritmi assillanti, a fronte di un lavoro enorme da svolgere); ma è appunto la volontà dei promotori di interrompere l'esperimento a portare a una sua frettolosa conclusione a distanza di un solo anno dalla nascita, nonostante i risultati tutto sommato notevoli – o, più probabilmente, proprio per via di questi stessi risultati. Scrivendo che «il successo e la forza dell'iniziativa è stato anche il motivo della sua fine nel giro di pochi mesi»¹³⁸, Franco Quadri infatti individua nella risposta positiva della popolazione, che partecipando attivamente alle proposte del Gruppo viene indotta a porsi domande scomode sulla situazione politica e a prendere posizione in merito, l'elemento che finisce presto per disturbare i vertici del progetto.

Proprio questo dovette spaventare i dirigenti dello Stabile e l'amministrazione locale: e cioè il fatto che in una situazione generale politicamente molto delicata (non si erano ancora spenti gli echi dell'"autunno caldo" e, nel dicembre, c'era stato il tragico avvio della

¹³⁵ Ivi, p. 251.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ Ivi, p. 248.

¹³⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 248.

strategia della tensione con l'attentato di piazza Fontana a Milano) fossero sorti nei quartieri operai (di solito squallidi ghetti-dormitorio) dei luoghi di dibattito e di elaborazione permanenti, che tendevano, per giunta, a porsi al di fuori di qualsiasi controllo.¹³⁹

La conseguenza è che Scabia e compagni ricevono pressioni affinché giungano il più rapidamente possibile a quella che era stata concepita come la fase conclusiva del lavoro collettivo, ossia la preparazione degli spettacoli finali, i quali ovviamente risentono dell'accelerazione improvvisa subita dal processo di elaborazione e finiscono così per rappresentare soprattutto un modo per giustificare i soldi spesi agli occhi dell'opinione pubblica. Nel momento in cui si tratta di passare dalle parole ai fatti, diventa perciò evidente che la sinistra non si dimostra in grado di mantenere le proprie promesse, in cui echeggiano ideali potenti come 'autogestione' e 'decentramento', superando le numerose contraddizioni che la messa in pratica di tali principi comportava.

Ma – lo ripeto – non stava allora, né sta oggi, in quegli spettacoli poco riusciti, nel complesso, il valore dell'esperienza torinese di decentramento; la sua importanza consistette invece, da un lato, e in positivo, nel fatto di indicare, agli occhi di quanti seppero e vollero vedere, che esistevano spazi nuovi e pubblici nuovi con i quali era forse possibile reinventare un teatro necessario e vivente [...]; dall'altro lato, e in negativo, il suo merito fu invece quello, già sottolineato in precedenza, di smascherare ciò che si nascondeva realmente sotto la conclamata volontà di rinnovamento dell'istituzione teatrale italiana.¹⁴⁰

Alla perdita di ogni credibilità dei propositi pseudoriformistici caratteristici della propaganda degli anni Sessanta concorre anche la rottura, avvenuta nell'estate del '70, fra il PCI e Dario Fo, che porta alla fuoriuscita di quest'ultimo dalla cooperativa Nuova Scena e all'apertura di un nuovo capitolo del suo percorso artistico, segnato dalla caduta delle illusioni sull'attuabilità non di una collaborazione, ma anche solo di una convivenza pacifica tra teatro politico e interessi di partito. Causa della frattura è il ruolo che il regista va ritagliandosi nel panorama teatrale italiano, definito da Paolo Puppa come «cartina di tornasole delle vicende culturali, sociali, politiche, [...] specchio trasparente nei rapporti tra teatro e società e tra cultura e potere»¹⁴¹; è questo ruolo, vissuto in modo imparziale e coerente, a costringerlo ad affrontare una serie di contrasti con il PCI, l'ultimo dei quali viene innescato da una feroce polemica de «L'Unità» nei confronti di un suo spettacolo del 1969, dal titolo *L'operaio conosce trecento parole, il padrone mille. Per questo lui è il padrone*.

¹³⁹ Ivi, pp. 248-249.

¹⁴⁰ Ivi, p. 249.

¹⁴¹ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 10.

L'accusa, esposta in un articolo che paragona la nuova proposta teatrale di Fo a «un pamphlet qualunque», è di attaccare «la politica unitaria di massa del partito»¹⁴² (si tratta in realtà di una recensione che sostituisce quella originaria, cestinata perché ampiamente favorevole, del critico ufficiale del quotidiano, Giannino Galloni).

Il titolo era tratto dal volume epistolare a cura di don Lorenzo Milani, scritto dagli studenti della scuola di Barbiana, il celebre *Lettera a una professoressa*: il libro collimava con la visione di Fo. L'azione si svolge in un circolo ARCI simile a quelli utilizzati per gli spettacoli. Mentre i membri stanno trasformando la libreria in una sala da biliardo, i libri che cadono si aprono e permettono così l'entrata in scena dei personaggi che attaccano la recita del loro dramma. Gramsci dibatte di cultura popolare, mentre un funzionario sovietico di epoca staliniana, vestito provocatoriamente con l'uniforme di un ufficiale franchista, conduce un processo farsa contro il leader della resistenza comunista ceca Rudolf Slansky. Ancora più irritante per il PCI, Fo metteva sullo stesso piano l'attività militare americana in Vietnam con l'aggressione sovietica in Cecoslovacchia, denunciava il «compromesso storico» tra PCI e DC con il sindaco comunista di Bologna che andava a braccetto con il cardinale della città e, infine, tirava fuori Majakovskij, qui chiaramente il portavoce di Fo, che difendeva la propria politica di tenere spettacoli per gli operai delle fabbriche contro un burocrate che sosteneva che questi spettacoli erano contrari alle regole del partito.¹⁴³

È la prima volta, nella storia di Nuova Scena, in cui si arriva allo scontro a viso aperto e a voce alta; ma le situazioni di tensione con il partito che in teoria dovrebbe appoggiarli non sono nuove a Fo e Rame, come può dimostrare ad esempio il racconto autobiografico di un incontro di Franca con Enrico Berlinguer, riportato in *Una vita all'improvvisa*:

M'introducono nell'ufficio di Berlinguer, baci e abbracci, convenevoli di rito: come stai? Ti trovo in forma, eccetera... Se ripenso a quel momento mi vedo impetuosa, incattivita. Un fiume di parole, rabbia, indignazione e umiliazione mi si accalcavano in capo. Mi riesce di rompere l'indugio dicendo:

«Ti spiace se arriviamo al dunque? Purtroppo devo riprendere il treno fra qualche ora; mi aspettano a Modena per stasera e, se ce lo permetteranno, riuscirò a recitare.»

«Chi dovrebbe impedirvelo» chiede lui «la censura?»

«Sì, ma non quella del governo, purtroppo...»

«E di chi allora?»

«Quella dei compagni.»

«Stai scherzando, dei compagni? Per favore, spiegati meglio!»

«Mi spiace dovertelo comunicare, ma si tratta di un problema molto serio. Come saprai stiamo girando, Dario e io, con la nostra compagnia per le Case del Popolo di mezza Italia,

¹⁴² *Un pamphlet qualunque*, «L'Unità», 8 novembre 1969, p. 9.

¹⁴³ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, trad. it. di Carlo Milani, Milano, Ledizioni, 2014, p. 123.

anzi, sono due le compagnie, con noi c'è anche un gruppo di giovani. [...] All'inizio di questa follia abbiamo avuto un grande sostegno e la collaborazione dei compagni di tutte le associazioni, a partire dall'Arci. Ma, a un certo punto, in conseguenza dei dibattiti che nascevano spontanei alla fine degli spettacoli, immancabilmente si producevano critiche: alcuni compagni della base, in questo clima, denunciavano certe situazioni di sfruttamento del loro lavoro che coinvolgevano le cooperative e i livelli alti e intermedi del partito stesso. Ed ecco che da quel momento è cominciato il boicottaggio totale: non si affiggono più manifesti, non ci si preoccupa di organizzare i tesseramenti e di coinvolgere i compagni, e ultimamente siamo arrivati coi nostri camion davanti alle Case del Popolo e le abbiamo trovate chiuse per 'impedimenti tecnici'.»

Berlinguer s'ammutolì, non fece commenti, rimase con la fronte accigliata. Andava accendendo una sigaretta dietro l'altra e a mia volta lo seguivo a ruota. All'istante Enrico rompe quel silenzio: «Be', ti dirò che, con le dovute varianti, mi sembra di riascoltare quello che è capitato a Majakovskij e al suo gruppo negli anni Venti in Russia. I burocrati erano riusciti ad annientarlo, ma stavolta non andrà così.»

Intanto, afferrata una penna, comincia a prendere appunti e mi chiede: «Voi cosa pensate di fare? Qual è il vostro programma?»

«Purtroppo» dico io con fatica «abbiamo due sole alternative: o sciogliere le nostre due compagnie e tutti a casa, sparire per un po', o ritornare nei teatri ufficiali con conseguente e inevitabile scandalo.»

«No, no, questo non si può fare! Non possiamo buttare a mare un'azione culturale di quest'importanza: bisogna trovare una soluzione. [...] I compagni devono imparare a non temere le critiche e anzi ad accettarle. Le contestazioni, se sono giuste, aiutano a crescere e il nostro partito deve crescere ogni giorno. Dovrò indire una riunione seria, scegliendomi le persone adatte, e dobbiamo immediatamente realizzare un'inchiesta approfondita sul posto. Hai la mia parola, Franca, vai tranquilla e buon lavoro.» [...]

Dopo pochi giorni ci siamo resi conto che Berlinguer si era davvero mosso e la direzione del partito era intervenuta con decisione fino a convincere i vertici dell'Arci a rispettare gli impegni e a sostenere realmente il nostro lavoro. Arrivando sulle piazze trovavamo un clima ben diverso, ma s'intuiva che presso certi dirigenti delle Case del Popolo questa nuova direttiva era stata accettata come un'imposizione, e non ancora del tutto digerita.¹⁴⁴

Finito l'idillio fra Fo e il PCI, grazie ai cui organismi paralleli (ARCI in primis) la compagnia aveva potuto usufruire di un circuito di sale sparse per tutto il Paese ed evitare così i teatri 'borghesi' (con ottimi risultati: centinaia di repliche e un'affluenza di pubblico tale da suscitare l'apprensione della questura e della polizia, che avevano iniziato a chiedere «di far entrare alle rappresentazioni i poliziotti per verificare che "non succedesse qualche reato"»¹⁴⁵), dalla scissione interna di Nuova Scena nasce nel 1970 La Comune, creato insieme a Nanni Ricordi e Paolo Ciarchi, nel cui nome

¹⁴⁴ Dario Fo, Franca Rame, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2010, pp. 185-188.

¹⁴⁵ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 115.

risuona il ricordo sia della Comune parigina del 1870 sia delle comuni tipiche degli anni Sessanta. Accantonate quindi entrambe le vie del teatro commerciale e della collaborazione con un partito, la nuova compagnia parte da premesse simili a quelle di Nuova Scena, poiché si configura come una struttura cooperativistica basata «sulla partecipazione aperta e sull'organizzazione di circoli autonomi sparsi in tutto il paese»¹⁴⁶, che però stavolta non si vuole riconoscere in nessun gruppo specifico della sinistra parlamentare, preferendo costituirsi come punto di incontro delle varie visioni di sinistra e movimento al servizio del 'movimento di classe'.

Dall'archivio ufficiale Fo-Rame ricaviamo altri dettagli del crescendo che conduce a questa scelta drastica:

A causa delle critiche che queste opere teatrali muovono allo Stalinismo e alle posizioni socialdemocratiche del Pci, la tournée viene pesantemente criticata e sabotata dal vertice del Partito comunista. Decine di rappresentazioni vengono annullate. È un momento molto duro. [...] A Franca viene negato lo spazio alla Camera del Lavoro di Milano dove avrebbe dovuto debuttare (la compagnia, senza perdere tempo, né scoraggiarsi, 2 giorni dopo la cacciata dalla Camera del lavoro trova ospitalità al "Circo Medini", un vero *châteaux* per spettacoli equestri con tigri, leoni ed elefanti, per fortuna chiusi nelle gabbie. Luogo insolito per uno spettacolo di prosa). Franca, indignata, riconsegna a Enrico Berlinguer, segretario del PCI, la sua tessera (Dario non si è mai iscritto). Berlinguer indignato a sua volta richiama all'ordine i segretari delle Case del Popolo, che rimettono in programma gli spettacoli Fo-Rame, ma non facendo pubblicità alcuna! Franca troverà buttati nei gabinetti i loro manifesti.¹⁴⁷

Dalla consapevolezza, definitivamente acquisita, dell'impossibilità di perseguire un cambiamento radicale senza entrare in conflitto con la politica deriverà la tendenza, tipica degli anni Settanta, a intraprendere un itinerario completamente estraneo al teatro ufficiale, se non a lasciare il teatro in toto. Scrive De Marinis: «tra abbandoni forzati e uscite volontarie, la scena del nuovo teatro italiano si presenta al giro di boa del decennio ormai priva dei suoi maggiori personaggi»¹⁴⁸; ed in effetti, nel giro di pochi anni si susseguono, in rapida successione, il passaggio di Carmelo Bene dal teatro al cinema, il *détournement* di Leo De Berardinis e Perla Peragallo dalle cantine romane al meridione (per un soggiorno nei pressi di Napoli che durerà fino al 1975) e quello di Luca Ronconi al di fuori dell'Italia (alla ricerca di quel riconoscimento e di quelle opportunità che non sembra trovare in patria), il viaggio di Carlo Quartucci con *Camion*, e soprattutto la totale consacrazione di Scabia all'esperienza giustamente nota delle «azioni a partecipazione» (vedasi ad esempio quella

¹⁴⁶ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 127.

¹⁴⁷ Dario Fo, Franca, Rame, *Biografia completa*, cit.

¹⁴⁸ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 253.

all'Ospedale Psichiatrico di Trieste, da cui nascerà – come spesso avviene per lo scrittore-regista – un affascinante libro intitolato Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura). Un fenomeno analogo di 'uscita di scena' dei principali personaggi dell'epoca si verifica anche all'estero, dove, dopo aver prodotto alcuni degli spettacoli più memorabili del nuovo teatro internazionale (il già citato Paradise Now del Living Theatre, Apocalypsis cum figuris del Teatro-Laboratorio, Ferai dell'Odin Teatret o A Midsummer Night's Dream firmato da Peter Brook per la Royal Shakespeare Company), molti artisti imboccano una strada che li porta ad allontanarsi dal teatro tradizionale, certe volte cessando per sempre le attività, altre invece distaccandosi da un modo di produzione che viene considerato 'superato' e volgendosi all'esplorazione di inedite possibilità espressive, sull'onda della rivoluzione lanciata dal «teatro povero» grotowskiano (ricordiamo che Per un teatro povero viene pubblicato in pieno '68): è il caso del Living, che nel 1970 annuncia la sua scissione in quattro cellule indipendenti, e anche di Brook, che sempre nel corso del '70 imprime una svolta fondamentale alla sua carriera fondando il Centro Internazionale di Ricerca Teatrale a Parigi.

Per quanto riguarda l'Italia, a colmare il vuoto causato dalla diserzione di tanti giganti della scena teatrale compaiono figure emergenti come Nanni, Cecchi, Vasilicò, Perlini, che dovranno tuttavia scontrarsi con «la strategia restaurativa che l'establishment teatrale rilancia con grande vigore verso la metà di questo decennio – senza per altro averla mai abbandonata completamente – utilizzando tutti i mezzi a sua disposizione»¹⁴⁹: un vero e proprio tentativo di 'ritorno all'ordine', come reazione a viso duro alla diffusione di validi modelli alternativi di autonomia e di libertà.

¹⁴⁹ Ivi, p. 254.

5.3. 1971: il viaggio di Camion

Le contestazioni del '68 e del '69 non potevano restare senza conseguenze. Il 12 dicembre 1969, l'esplosione di una bomba a piazza Fontana a Milano, con i suoi sedici morti e più di novanta feriti, segna l'inizio di quelli che diverranno in seguito comunemente noti come «anni di piombo»: un periodo di acutissima tensione sociale che si potrà considerare prossimo alla conclusione solo all'indomani di un altro della lunga serie di attentati che hanno insanguinato l'Italia, ossia quello avvenuto nell'agosto 1980 alla stazione di Bologna. Si tratta di un arco di tempo che abbraccia interamente gli anni Settanta e che ad oggi viene ricordato per quella drastica estremizzazione dei conflitti politici che è alla radice delle numerose manifestazioni di piazza, della lotta armata, degli atti di terrorismo, delle cosiddette stragi 'di stato', della morte di Pasolini e di Aldo Moro.

Simbolicamente quella deflagrazione, in un freddo pomeriggio del dicembre 1969, racchiude in sé tutto quanto accadrà dopo. Incancrenirà le ideologie, ridurrà i cervelli di migliaia di giovani ad agglomerati di pulsioni emotive e ribellistiche, polverizzerà i sentimenti in milioni di frammenti di vita, di odio e di amore, di voglie di cambiamento e desideri di distruzione. E, soprattutto, come un colpo d'ascia, taglierà in due tronconi le pulsioni di un Paese ancora acerbo. Sfumerà in due colori, il rosso e il nero, le vitalità di più di una generazione.¹⁵⁰

In un clima fra i più drammatici mai registrati nella storia della prima Repubblica, a causa della 'guerra civile' fra gli opposti radicalismi dei partiti di destra o di sinistra (che spesso degenera in cieca violenza, «anche se ammantata di grandi ideologie»¹⁵¹, come già previsto dal prefetto Libero Mazza, autore di un lungo rapporto del 1971 sulla precarietà dell'ordine pubblico e sul pericolo di una degenerazione dello scontro politico), schierarsi da un lato o dall'altro non rappresenta più una scelta, bensì un imperativo; non c'è più nessuno che possa permettersi il lusso della neutralità. E questa partecipazione di massa non può certo ignorare i campi della cultura e dell'arte. Dagli uomini di teatro, come da altri artisti e intellettuali, ci si aspetta infatti un'esplicita adesione verso un determinato ideale politico, affinché mettano la propria attività a servizio – o perlomeno la rendano conforme – a quell'ideale, accantonando il carattere evasivo ed estemporaneo del teatro tradizionale. Non è un caso che Claudio Vicentini, nel 1981, scriva che «non esiste spettacolo che non si trovi inesorabilmente di fronte al problema della propria validità politica. Al dogma della rigorosa separazione di arte e politica sembra essersi sostituito il principio della loro connessione

¹⁵⁰ Adalberto Baldoni, Sandro Provvionato, *A che punto è la notte*, Firenze, Vallecchi, 2003, p. 18.

¹⁵¹ *Morire di politica*, <<http://www.lastoriasiamonoi.rai.it/puntate/morire-di-politica/587/default.aspx>>

necessaria. Il rapporto del teatro con la politica diventa il punto di riferimento su cui si orienta l'intera problematica del tempo»¹⁵².

Ma l'esigenza diffusa di un teatro più 'impegnato' si scontra con l'arretratezza delle forme e delle strutture burocratiche ed amministrative a cui è ancora vincolata l'espressione teatrale, malgrado i tentativi di rottura messi in atto dai gruppi di ricerca degli Sessanta, nessuno dei quali è pervenuto alla formulazione di una vera e duratura alternativa allo strapotere degli Stabili. La domanda più importante da porsi diventa pertanto: produrre spettacoli per pochi eletti, e conquistarsi così un posto all'interno del sistema 'ufficiale' adattandosi ai dettami del sistema stesso, o dirigersi verso «territori nuovi e particolari di sperimentazione»¹⁵³ per giungere a qualcosa che non sia più solo una provocazione, ma un possibile modello consolidato di riferimento? Come abbiamo visto, sono in diversi a preferire la seconda opzione e a fuoriuscire dal circuito tradizionale. Fra i vari nomi italiani possiamo citare, per quanto riguarda il 1971, soprattutto Carlo Quartucci, che in quell'anno decide – coerentemente con i tempi e con gli ultimi sviluppi del suo vissuto artistico – di compiere un ulteriore passo verso l'obiettivo di «rendere accessibile ad un pubblico non convenzionale la lettura di eventi teatrali contemporanei, per scuotere le coscienze e creare un evento culturale autentico che si basa sullo spettacolo, in primo luogo, ma anche sui dibattiti e le discussioni che lo accompagnano»¹⁵⁴: è appunto del luglio '71 il recupero di un vecchio automezzo battezzato come 'Camion', che accompagnerà l'artista in viaggio per «strade, campagne, colline, piazze, borgate, mercati, autostrade, nonché pagine e personaggi»¹⁵⁵ per un decennio circa.

Camion rappresenta, infatti, allo stesso tempo un edificio teatrale mobile - «un autobus, un autobetoniere, un autogrù, un autoarticolato, un cassonato, un diesel allungato» - e un'operazione di politica culturale, cioè un veicolo mentale che penetra nei territori della periferia con azioni di "carico", cioè di raccolta di materiali, persone, viaggiatori, storie vere o immaginate, e "scarico", cioè di diffusione sul territorio del bagaglio via via accumulato dopo averlo sottoposto ad un procedimento di reinvenzione e riscrittura. In questo modo, Quartucci intende realizzare una struttura e un linguaggio teatrale non più statici, ma continuamente plasmabili e adattabili alle condizioni di comunicazione che di volta in volta si riscontrano in territori diversi, per consentire la diffusione di segni scenici e problematiche contemporanee fra un pubblico popolare. [...]

¹⁵² Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981.

¹⁵³ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010, p. 117.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 122.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

La rivoluzione linguistica di questi anni si definisce in opposizione al sistema ufficiale in nome di un ideale teatro popolare e di innovazione che assume una forte connotazione politica.¹⁵⁶

Rinnovamento formale e strutturale combinato con l'utilizzo di spazi non convenzionali, rifiuto dell'«equazione teatro=spettacolo»¹⁵⁷ e della finalizzazione commerciale dell'attività teatrale, ridefinizione del ruolo del regista come «servo di scena» («Che vuol dire servo di scena? Vuol dire – affermano i compagni di viaggio – che il regista non è il *deus ex machina*, il regista autoritario, quello che risolve la situazione teatrale per arrivare a uno spettacolo»¹⁵⁸), destinazione popolare, ricerca di un nuovo rapporto con il pubblico in linea con lo schema dello 'scambio culturale' (che prevede il coinvolgimento attivo degli spettatori) e distacco dal circuito ufficiale sono le caratteristiche principali dell'esperienza di Quartucci con *Camion*, che nel 1975 si stabilizzerà in un modulo fisso, con la fondazione del Centro Culturale Polivalente Decentrato, «il primo spazio in periferia usato per effettuare un più approfondito intervento nell'area del decentramento»¹⁵⁹. Il passaggio di *Camion* dalla forma transitoria 'nomade' della fase di sperimentazione alla necessità di una forma 'stabile' nella fase finale di acquisizione delle nuove modalità di lavoro non resterà un esempio isolato all'interno della storia degli anni Settanta, e in generale sono molti gli aspetti che legano strettamente questo esperimento al decennio in cui si svolge. Come sostiene Quartucci stesso in un'intervista rilasciata al «Corriere» nel 1998, «gli anni Settanta erano un periodo fertile di innovazioni. Ora il contesto storico e sociale è diverso e quel modo di intendere il teatro non avrebbe senso»¹⁶⁰.

Fra i motivi che portano il regista messinese a creare *Camion*, qui assunto a simbolo del sogno di una libertà totale nell'espressione artistica, ci sono i suoi fallimentari sforzi di conciliare il desiderio (peculiare della seconda avanguardia novecentesca) di instaurare un contatto più diretto col pubblico e di destrutturare la forma-spettacolo con le risorse economiche del teatro pubblico. Avvalendosi del supporto del Teatro Stabile di Genova diretto dal binomio Chiesa-Squarzina, da cui era stato 'scoperto' nel 1963 come giovane ma geniale interprete di Beckett, Quartucci aveva infatti partecipato all'ambizioso progetto – conclusosi nel 1966 – di una 'doppia compagnia' che avrebbe dovuto vedere affiancate l'attività dello Stabile e quella, parallela, del suo neobattezzato Teatro Studio (ex Compagnia della Ripresa) all'interno di un'unica struttura produttiva.

¹⁵⁶ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 122-123.

¹⁵⁷ Ivi, p. 123.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ Ivi, p. 124.

¹⁶⁰ Emilia Costantini, *Un teatro che arriva in camion*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1998, p. 53.

Ma, lungi dal permettere un positivo inserimento delle sperimentazioni neoavanguardistiche nel «sistema» istituzionale, il triennio 1963-1966 aveva sancito una volta di più l'incompatibilità fra questi due settori, e in particolare «l'impossibilità di realizzare un "teatro laboratorio" all'interno di un Teatro Stabile, a motivo della particolare struttura che tali organismi hanno assunto col trascorrere del tempo»¹⁶¹. Fin dall'inizio, lo Stabile genovese non si era reso disponibile a porre le basi per una reale cooperazione (esso «mette continuamente in forse e rimanda la possibilità di produrre uno spettacolo del Teatro Studio, impiega Quartucci principalmente come assistente di Squarzina e docente di Teorie e tecnica del movimento nella neonata scuola d'arte drammatica, chiama gli altri *scritturati* a ricoprire parti minori nelle produzioni in cartellone, in una mera ottica di servizio»¹⁶²); e anche quando si era arrivati al debutto, al termine della stagione 1963-64, di un *Aspettando Godot* di impostazione assolutamente antinaturalistica, gli esiti non erano stati quelli sperati dal regista.

Le difficoltà di questa ricerca in piena autonomia apparvero ben presto insormontabili. Gli aiuti ministeriali si limitarono a 100.000 lire per 60 recite; e nel 1965, per il «Festival di Samuel Beckett», da noi realizzato a Prima Porta, fuori Roma, il contributo ministeriale per 40 repliche e due alluvioni fu di 250.000 lire. Pensammo di aver trovato la soluzione trasferendoci nell'area degli organismi teatrali a gestione pubblica. Avevo in mente un «teatro studio» di tipo mejerchol'diano. Il Teatro Stabile di Genova, che proprio in quel periodo soffriva della «crisi di crescita» comune a tutti i teatri stabili, sembrò trovare spazio anche per noi. Teatro Studio all'interno di un Teatro Stabile. Il nostro primo rapporto con un Teatro Stabile fu impostato in chiave brutalmente «economica». Non rimase granché per la libera ricerca alla quale intendevamo dedicarci: riuscimmo, a malapena, ad allestire senza troppi clamori pubblicitari e a stagione conclusa, *Aspettando Godot* di Samuel Beckett.¹⁶³

Aspettando Godot ricevette attenzione ed elogi da parte della critica locale e non. Per il pubblico genovese fu una rivelazione, apprezzata particolarmente dai giovani [...]. Squarzina, sempre alla ricerca di giovani attori e curioso verso le novità, ci aveva visto giusto. Nuovi progetti non mancavano e *Godot* era pronto per essere ripreso e incontrare un pubblico più vasto. Ma il Teatro di Genova frenò: le cautele iniziali che avevano spinto la direzione a collocare lo spettacolo a fine stagione e fuori abbonamento non sono sufficienti a spiegare la cancellazione della già programmata tournée, né la rimozione dello spettacolo dal repertorio (e, in parte anche, dalla storia ufficiale del Teatro), né la conferma del contratto a fine stagione al solo Quartucci.¹⁶⁴

¹⁶¹ *L'avanguardia teatrale in Italia*, a cura di Franco Quadri, vol. I, Torino, Einaudi, 1977, p. 151.

¹⁶² Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, <http://www.turindamsreview.unito.it/link/CavaglieriQuartucci_TDR.pdf>

¹⁶³ *L'avanguardia teatrale in Italia*, a cura di Franco Quadri, vol. I, cit., p. 152.

¹⁶⁴ Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, cit.

Se l'accoglienza incoraggiante riservata da pubblico e critica a questo primo spettacolo aveva indotto molti a pensare che il sodalizio fra Quartucci e lo Stabile fosse nato sotto i migliori auspici, le aspettative erano state in seguito deluse dall'atteggiamento ambiguo della direzione del teatro, che aveva cancellato la tournée per «mancanza di fondi» («eppure *Aspettando Godot* era costato poco più di un milione, e aveva un foglio paga di 25000 lire più i tecnici»¹⁶⁵) e perfino licenziato tutti i componenti del Teatro Studio all'infuori del regista, cercando poi di dirottare quest'ultimo verso più contenute proposte sperimentali. Era stato proprio per aggirare i limiti imposti in questo modo che si era approdati, si durante la stagione 1964-65, a *Cartoteca* di Tadeusz Różewicz (causa dei primi dissapori con Ivo Chiesa), dove, pur privato dei suoi attori, Quartucci si era potuto servire degli studenti dell'Università di Genova e di altri dilettanti.

Chiesa fu scontento nell'apprendere che un collaboratore del suo teatro firmava una regia altrove e nel vedersi escluso dal rapporto con gli studenti, anche perché essi avevano assunto posizioni molto critiche verso lo Stabile, mentre egli sperava in un riavvicinamento (cfr. ATSGE, Lettera 3 maggio 1965, da Chiesa a Quartucci). Quartucci rivendicò la libertà assicurategli per l'estate (infatti farà il festival Beckett) e sottolineò la negligenza che il teatro aveva mostrato nei suoi confronti: «[...] prospettive di lavoro non mantenute; *Godot* nel dimenticatoio; il Teatrustudio abbandonato nel più completo silenzio che solo sotto le mie pressioni è stato portato quest'anno un po' avanti; il mio nome che appare ufficialmente nelle vostre attività in modo poco qualificato (giornale del teatro stabile, programmi ecc...) e per concludere la prospettiva futura di collaborazione mi si presenta con dei punti oscuri» (Ivi, Lettera 4 maggio 1965).¹⁶⁶

Ancor più temeraria era stata la presentazione, alla Biennale di Venezia del '65, di *Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plip Trip Scrap & la Grande Mam alle prese con società contemporanea*, finanziato dallo Stabile di Genova e destinato a diventare la più nota produzione del Teatrustudio. Era stato in questa occasione che si era provato con più ostinazione che mai a trovare un punto di incontro fra teatro 'ufficiale' e 'di ricerca', fra «fautori del vecchio» e «sostenitori del nuovo» per usare le parole di De Marinis¹⁶⁷, nonostante la natura fortemente atipica dello spettacolo avesse dato il via a diverse polemiche: l'impresa che Quartucci si era proposto consisteva infatti nel completare, in un periodo di allestimento di soli ventitré giorni e grazie a un lavoro di drammaturgia collettiva, la stesura di un testo di Giuliano Scabia che si trovava ancora allo stato di abbozzo, basato su dieci personaggi che corrispondevano ad altrettanti attori (fra loro c'era anche Leo De Berardinis).

¹⁶⁵ *L'avanguardia teatrale in Italia*, a cura di Franco Quadri, vol. I, cit., p. 154.

¹⁶⁶ Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, cit.

¹⁶⁷ Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, cit., p. 162.

Le difficoltà enormi che presuppone un'operazione del genere non avevano consentito al gruppo di giungere a un risultato pienamente soddisfacente; a ciò si aggiunga che, poco prima della prova generale, Luigi Squarzina e Ivo Chiesa si erano spinti fino a minacciare di ritirare il patrocinio del Teatro Stabile di cui erano rappresentanti, perché «sia il testo che la messa in scena erano stati profondamente, e inaccettabilmente, modificati rispetto all'inizio»¹⁶⁸. Senza contare il fatto che buona parte della critica aveva approfittato dell'imperfetta riuscita dell'idea («lo spettacolo risulta incompiuto, ma questa incompiutezza sembra che sia dovuta per lo più, come dice Augias, a una difficoltà di iniziare, su un terreno praticamente vergine, un discorso teatrale affatto nuovo»¹⁶⁹) per scagliarsi non solo contro lo spettacolo in sé, ma – esplicitamente o implicitamente – contro tutto il movimento della nuova avanguardia di cui esso si era fatto portavoce.

Dopo Venezia, Quartucci era tornato allo Stabile di Genova, che aveva messo in cartellone per la stagione 1965-66 ben due spettacoli firmati da lui, cioè *Zip* e *La fantesca*; malgrado la preferenza di Chiesa andasse a quest'ultimo, di impronta più tradizionale, era stato il primo a conquistarsi invece il favore del pubblico, specialmente di quello composto da giovani o giovanissimi, felici di partecipare ai dibattiti che seguivano le rappresentazioni. A chiudere definitivamente la parentesi della dipendenza dallo Stabile era poi arrivata l'esperienza di *Emmeti* (testo e regia di Squarzina), in cui Quartucci e il suo Teatro Studio si erano sentiti solo formalmente coinvolti, mentre di fatto erano stati trascurati se non addirittura intenzionalmente esclusi:

Mi venne offerta l'occasione di fondere il nostro lavoro di ricerca con quello "ufficiale" dell'organismo stabile, durante l'allestimento di *Emmeti* di Luigi Squarzina.

L'assunto di partenza era giusto: i nostri dati dovevano essere utilizzati per gli allestimenti della compagnia di serie A, confermando così la funzione di "laboratorio di ricerca" del Teatro Studio.

In realtà le cose procedettero assai diversamente: al Teatro Studio venne assegnata una scena completamente isolata dall'impianto generale del lavoro, tanto che le due compagnie provavano in tempi diversi, perfino in teatri diversi. Ci era stato riservato, al solito, un posto nettamente a parte, e si aveva avuto cura d'impedire che il nostro lavoro finisse col sovrapporsi a quello "tradizionale".¹⁷⁰

«Niente giustificava più la nostra permanenza all'interno del teatro stabile», aveva concluso perciò Quartucci quando, in *Sette anni di esperienze*, aveva tirato le somme del triennio genovese, ormai superato. Dalle ceneri del Teatro Studio, la cui esistenza era stata concepita fin dal principio

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, cit., pp. 84-85.

¹⁷⁰ Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-1968, p. 49.

come complementare a quella del Teatro Stabile di Genova, era sorto così il Teatro Gruppo, una compagnia di giro che aspirava ad essere autonoma, ma che comunque si inseriva all'interno del circuito ufficiale, visto che era attraverso quel canale che proponeva i suoi spettacoli. Quanto allo Stabile, la sostanziale disfatta di questo primo tentativo di convivenza con l'avanguardia non aveva dissuaso la direzione dall'effettuarne successivamente un altro, sempre però ponendosi in modo sbagliato i termini del problema in quanto, di fronte all'evidente inattuabilità di una sintesi con il teatro sperimentale, aveva inaugurato un teatrino secondario in piazza Marsala dove relegare quest'ultimo, «di fatto ghettizzandolo»¹⁷¹.

È quindi lecito suggerire un'interpretazione di *Camion* come la reazione, certamente radicale e irriducibile a compromessi, alla troppo scarsa libertà di manovra (legata ai limiti imposti, talvolta, del boicottaggio e della censura) esperita negli anni anteriori al 1971? Probabilmente sì, anche alla luce di alcune dichiarazioni dello stesso Quartucci (il quale si augura «che i teatri stabili diventino dei musei, ma di quelli veri, anzi non capisco come mai non lo siano ancora diventati, avrebbero risparmiato a tipi come me, la fatica di chiarirsi nel marasma in cui si sono cacciati»¹⁷²).

¹⁷¹ Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*, cit.

¹⁷² Carlo Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, «Sipario», n. 253, maggio 1967, p.7.

5.4. 1972-1979: La Comune di Dario Fo e Franca Rame

Che i Settanta, nella storia del teatro italiano, siano soprattutto gli anni di Dario Fo e di Franca Rame non è una novità. Nel contesto della censura teatrale, ad assumere una certa rilevanza è in particolare il periodo compreso fra il '72 e il '74: è nel '72 infatti che cominciano le peregrinazioni della Comune alla ricerca di una nuova dimora, dal momento che il padrone del capannone di via Colletta a Milano in cui il gruppo aveva trovato sede stabile non si mostra intenzionato a rinnovare il contratto d'affitto. Il motivo, per Roberto Agostini, risiede nelle migliaia di iscrizioni che il circolo aveva raccolto fino a quel punto, dato che «ciò poteva infastidire non solo la questura, ma anche il monopolio privato e pubblico del teatro milanese. Nel rifiuto del contratto il proprietario riporta le proteste degli inquilini per il viavai e il rumore degli spettatori durante le rappresentazioni.»¹⁷³

È indubbio che Dario, 'colpevole' del successo del suo teatro di propaganda politica e di controinformazione, risulti una figura sempre più sgradita (è passato poco tempo, tra l'altro, dal trionfo di *Morte accidentale di un anarchico*, scritto per gettare luce su una delle più torbide vicende della nostra repubblica e motivo, durante la tournée, di «qualche problema creato *ad hoc* dalle forze di polizia e dai magistrati. A Bologna venne loro negato il permesso di esibirsi nel grande teatro *Duse*, ma attirarono un pubblico di seimila spettatori nel campo sportivo»¹⁷⁴); e non si manca di farglielo notare, prima con lo sfratto da via Colletta, che lo costringe a confrontarsi con «affittuari poco disposti a ospitare la compagnia nel timore di ritorsioni poliziesche e provocazioni fasciste»¹⁷⁵, poi – sempre nel 1972 – con le numerose ritorsioni verso *Pum! Pum! Chi è? La polizia!*, spettacolo in cui si affrontano i misteri del caso Feltrinelli.

Le forze armate, ormai assenti dalla vita di Fo da qualche tempo, decisero che era il momento di rifarsi vive e presentarono una nuova denuncia per oltraggio, ormai quasi una consuetudine. La versione pubblicata [...] era un pamphlet politico più che il copione di un'opera teatrale. Gli attori non indossavano costumi di scena e leggevano le battute da dietro la scrivania di un ufficio del Ministero dell'Interno. Quando andò in scena la prima, anche Calabresi, a cui nel frattempo erano state affidate le indagini del crimine Feltrinelli, era stato assassinato. Nell'opera si respira un clima orwelliano, con personaggi anonimi in stile Grande Fratello che discutono dei fatti relativi al terrorismo, oscuri per l'uomo della strada ma chiari a coloro che hanno manipolato ogni cosa.¹⁷⁶

¹⁷³ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 56.

¹⁷⁴ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 136.

¹⁷⁵ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 56.

¹⁷⁶ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 136.

Che Fo e Rame si siano alienati il favore del PCI è reso lampante dal fatto che, nell'organizzazione della tournée, alla compagnia venga sistematicamente negata l'autorizzazione di andare in scena nelle città il cui consiglio comunale è a maggioranza comunista; come se ciò non bastasse, nessuno spazio pubblicitario viene concesso da «L'Unità». Ma è da quando si diffonde il sospetto che Dario possa addirittura essere l'eminenza grigia che si cela dietro ad alcuni atti di terrorismo (benché sia lui che la moglie si siano più volte espressi esplicitamente contro l'uso della violenza) che l'aria inizia a farsi davvero pesante per la coppia, non solo nell'attività professionale ma anche nella vita privata:

I fascicoli su Dario e Franca si gonfiavano a dismisura, sia quelli nelle mani della polizia, sia quelli dei servizi governativi. Nel giugno del 1971 Dario ricevette un mandato di comparizione da un giudice di Brescia per essere entrato in una fabbrica occupata nel 1968 allo scopo di mettere in scena uno spettacolo per i lavoratori in sciopero. Franca ebbe problemi al momento del rinnovo del passaporto, per poter accettare un invito a esibirsi in Francia. [...] Per farsi rilasciare il passaporto rinnovato avrebbe avuto bisogno di chiedere il nulla osta a tutti i magistrati che stavano indagando su di lei, uno per uno. Nel frattempo, entrambi erano convinti di avere i telefoni sotto controllo e di essere regolarmente pedinati dalla polizia. In varie occasioni la situazione assunse toni da commedia nera. Una volta fecero due telefonate in rapida successione e riuscirono a sentire gli agenti che da qualche ufficio discutevano della prima telefonata prima ancora che prendessero la linea per la seconda chiamata. Altre volte squillava il telefono e sentivano la registrazione di intere conversazioni precedenti. [...]

Il magistrato Guido Viola, incaricato delle indagini sul terrorismo di sinistra, considerava Dario e Franca due sospetti. Viola mise sotto processo Dario per il manifesto pubblicitario della locandina di *Pum! Pum! Chi è? La polizia*: era un disegno a china di un uomo, una donna e un bambino che avevano macchie intorno alla testa, presumibilmente a indicare del sangue. La locandina venne solennemente confiscata e ritirata dalla circolazione. [...] In mezzo a tutto questo, Dario e Franca furono sfrattati da casa loro. Il proprietario non era d'accordo con le loro opinioni riguardo alla Palestina e li cacciò. La stampa di quel periodo realizzò varie fotografie di un'affascinante Franca seduta sulle valigie, circondata da poltrone e credenze, di fronte alla casa dalla quale li cacciavano. Non avevano certo problemi di soldi. Avevano una seconda casa a Cernobbio sul lago di Como, ma trovare una casa in città era ormai arduo. Una coppia tanto fastidiosa non risultava gradita alla buona borghesia di Milano.¹⁷⁷

Per quanto il clima si faccia chiaramente sempre più teso, con l'aumento della sorveglianza e degli atti intimidatori (si rinvennero bombe vicino ai teatri dove La Comune va in scena; un'altra bomba viene gettata nel cortile della casa di Cernobbio; cresce la quantità delle lettere minatorie,

¹⁷⁷ Ivi, pp. 138-147.

fra le quali ne spiccano una accompagnata dal disegno di un impiccato, che recita «Porci Rossi, questa sarà la vostra fine»¹⁷⁸ e un'altra che assicura «un trattamento speciale per la troia rossa»¹⁷⁹), per i coniugi è ancora impossibile immaginare fino a che estremi si spingeranno le rappresaglie nei loro confronti. Finché, la sera del 9 marzo 1973, Franca viene aggredita mentre sta camminando per strada e finisce legata, imbavagliata e caricata di forza su un furgone, a bordo del quale viene sistematicamente torturata e violentata da un gruppo di ignoti rapitori. Passeranno anni prima che si senta in grado di rivelare tutti i dettagli della violenza di cui è stata vittima. Per Joseph Farrell «non c'era il minimo dubbio circa la motivazione politica del sequestro: gli assalitori schernivano il suo lavoro in teatro e le attività di Soccorso Rosso»¹⁸⁰ (Soccorso Rosso era il nome di un'iniziativa di assistenza sociale ai carcerati, da lei avviata).

Tutta la sinistra si affretta a manifestare una generale indignazione verso il sopruso subito dalla Rame, e lo stesso Guido Viola, posto a capo delle indagini (ironicamente, dopo averne di recente condotte altre contro lei e il marito), esprime la sua solidarietà. Ma dovranno passare venticinque anni, con un consistente ricambio della classe politica e l'assegnazione di un Nobel a Dario (oltre naturalmente alla caduta in prescrizione del reato), prima che si vengano finalmente a conoscere i retroscena della vicenda grazie a Guido Salvini, il giudice incaricato di riesaminare la responsabilità dei gruppi di estrema destra in una serie di casi irrisolti degli anni Settanta. Il rapporto prodotto da Salvini nel 1998, incentrato sulla possibile connivenza di tali gruppi con le forze di polizia, stabilisce infatti

che lo stupro era stato [...] uno «stupro di stato» e che l'aggressione era stata non solo tollerata, ma commissionata, da funzionari di alto rango dei carabinieri. Era sottintesa, ma non provata, la possibilità che l'autorizzazione venisse da più in alto, dal Ministero dell'Interno o dal Ministero della difesa.¹⁸¹

La situazione personale di Dario e Franca non facilita ovviamente il loro lavoro con La Comune, che nel frattempo, pur essendo cresciuta fino a esibirsi per circa settecentomila persone all'anno e a contare ventisettemila soci sostenitori nella sola città di Milano (cifre impensabili anche per uno Stabile), incontra grosse difficoltà nel trovare uno spazio dove andare in scena. Vista la sua volontà di evitare i teatri convenzionali, la compagnia ricorre volentieri alla temporanea conversione di cinema a cui tuttavia le autorità negano spesso i permessi necessari, arrivando anche a giocare la carta del ritiro della licenza con i proprietari delle sale per convincerli a non rispettare eventuali

¹⁷⁸ Ivi, p. 150.

¹⁷⁹ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., p. 58.

¹⁸⁰ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 150.

¹⁸¹ Ivi, p. 152.

accordi già presi. Nel giugno del '73, inoltre, viene approvata la cosiddetta 'legge Dario Fo', che sancisce l'impossibilità di erogare fondi ministeriali a compagnie che non si esibiscono in luoghi pubblici: un provvedimento che, anche non facendo nomi, intende evidentemente colpire nello specifico la famosa cooperativa, che da sempre portava i suoi spettacoli in spazi privati. I problemi della Comune non derivano tuttavia esclusivamente dall'esterno, come conferma la crisi interna e la conseguente divisione in due fazioni (legata in gran parte a una crescente divergenza di vedute sulla distribuzione delle competenze e a un deterioramento dei rapporti personali) che a luglio porta a un'ulteriore scissione da cui prende vita il quasi omonimo Collettivo Teatrale La Comune. Nella costituzione di questo collettivo si compie stavolta una scelta a sfavore dei ruoli egualitari e, riconoscendo l'importanza del professionismo e della disparità dei talenti, si affida la direzione a Dario. Osserva Tessari che, in ultima analisi, «il 'rifiuto del centro' espresso da uno Strehler si era tradotto nel recupero della *compagnia privata* a totale gestione registica»¹⁸².

Cambia il gruppo, quindi, ma non il trattamento ad esso riservato dalle autorità. La polizia infatti esercita sempre maggiori pressioni affinché dei rappresentanti delle forze dell'ordine assistano agli spettacoli allestiti da Fo, adducendo come motivazione la prevenzione di potenziali disordini. Ed è appunto per aver impedito ai poliziotti di entrare durante una replica di *Guerra di Popolo in Cile* a Sassari, nel novembre 1973, che il regista viene ammanettato e portato in caserma, con l'accusa di «resistenza e violenza verbale nei confronti di pubblico ufficiale». La notizia appare sulla prima pagina di quasi tutti i giornali, e dallo sdegno generale nasce immediatamente un comitato che si riunisce davanti al carcere per chiedere la sua liberazione. La protesta assume dimensioni tali da costringere la polizia a rilasciarlo dopo un solo giorno di reclusione; il tutto si risolve in un nulla di fatto, eppure l'episodio rimane molto grave, per tutte le ragioni che Farrell elenca:

In qualsiasi modo si volesse leggerla, un attore in uno stato democratico era stato prelevato dal palcoscenico e sbattuto in cella per aver tentato di esprimere opinioni consentite dalla costituzione. Fo era consapevole che artisti, giullari, guitti, saltimbanchi e ciarlatani nel corso della storia avevano subito tutte persecuzioni e repressioni, e che solo nell'ultimo secolo l'attore era stato addomesticato e trasformato nell'oggetto di culto della religione della celebrità. Il paradosso era che Fo costituiva un pericolo proprio a causa della sua celebrità. È ragionevole supporre che un attore sconosciuto avrebbe potuto esibirsi senza conseguenze. L'ulteriore paradosso è che le attenzioni di quelle stesse forze di polizia sarde fecero tornare Dario Fo sulla scena con rinnovato vigore.¹⁸³

¹⁸² Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 133.

¹⁸³ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 166.

Ed ecco il racconto a due voci che gli stessi Fo e Rame fanno dell'intera vicenda, sempre ponendo l'accento sull'abuso di potere che sono stati costretti a subire per motivi di censura politica:

DARIO: Per la prima volta dopo molto tempo torniamo in Sardegna, più esattamente a Sassari. Il teatro è esaurito per due giorni. Naturalmente si debutta con *Guerra di popolo in Cile*. Stiamo montando la scena quando all'istante ci troviamo di fronte un commissario accompagnato da quattro suoi poliziotti. Mi vuole parlare. [...] Appena fuori il commissario mi avverte: «So che non vi fa piacere che noi si presenti allo spettacolo, ma stasera dovrete concederci di restare».

Io estraggo dalla tasca della giacca un foglio dattiloscritto che riproduce lo statuto della nostra associazione e appresso l'articolo della Costituzione che ribadisce il diritto per ogni gruppo culturale di riunirsi in luogo pubblico senza dover richiedere permessi a chicchessia. Il commissario legge i fogli e me li restituisce ribadendo: «Noi stasera a ogni modo saremo qui», e se ne va seguito dai suoi uomini.

Quella sera, prima ancora che si faccia *porta* (che si spalanchino le porte per il pubblico), il commissario torna accompagnato da quaranta uomini. Noi siamo all'ingresso in cinque, posti di fronte a loro. I poliziotti caricano, noi ci opponiamo tenendoci l'un l'altro sottobraccio. Ci spintonano duramente, tanto che i bottoni del mio cappotto saltano tutti per aria. Un ragazzo appare sul cornicione del tetto e comincia a scattare foto per documentare l'aggressione. Alcuni poliziotti salgono rincorrendolo sul cornicione, lo acchiappano, lo bastonano e gettano di sotto la macchina fotografica che va a pezzi.

Il commissario con un gesto perentorio ordina ai suoi uomini di portarmi via; mi afferrano per le braccia e mi caricano con altri due miei compagni dentro due macchine diverse.

Dopo alcuni minuti entriamo nel palazzo della Questura, e mi fanno accomodare in un grande salone: è l'ufficio di Renato Vurria, il questore. Interrogato, ribadisco il nostro diritto di riunirci senza la presenza delle forze dell'ordine, il questore telefona al prefetto, dialoga per pochi minuti, abbassa il telefono e ordina ai poliziotti: «Mettetegli le manette». Sono rimasto completamente allocchito da quello che stava accadendo. [...]

FRANCA: Mentre succedeva tutto questo, io mi trovavo al supermercato [...]. Finita la consegna, salgo in macchina per ritornare al Teatro Rex. Posteggio l'auto e vedo nella piazzetta adiacente al teatro numerosi poliziotti. Ma proprio tanti! In assetto di guerra: caschi, manganelli e scudo di plastica. Anche gli spettatori si sono riuniti fuori del teatro. Che succede? Ci sarà qualche manifestazione, penso.

Entro nel palazzone. I miei compagni erano tutti raggruppati in palcoscenico. [...] A un certo punto, non vedendo Dario tra di loro, chiedo: «Dov'è Dario?»

Non mi rispondono, anzi cercano di cambiar discorso. Poi il direttore di scena biascica qualcosa, e io: «Non capisco. Come hai detto?»

«Dario è in questura...»

«Che cosa hai detto? Ho capito solo che Dario è in questura, a far che?»

«Veramente non ci è andato di sua propria volontà: ce l'hanno portato un po' di forza.»

Piero Sciotto, il responsabile della nostra organizzazione, finalmente si decide a parlar chiaro: «L'hanno portato via di peso insieme a due tecnici. Arrestato».

«Cosa? Dove?!»

«Ha fatto resistenza con altri compagni, li hanno caricati sulle camionette e via.» Mi precipito a telefonare a un avvocato amico, Guiso, che si fionda in questura: «Ci vediamo lì» dico.

Arrivo al palazzo del prefetto furente. Chiedo di Dario. «Lo stanno interrogando...» Mi siedo. Fingo indifferenza, ma ho il cuore che mi esce. Passa il tempo. Un'ora, due ore. Poi mi arriva la voce del nostro amico avvocato che scende le scale dal primo piano urlando: «L'hanno arrestato! Arrestato! Gli hanno messo persino i ferri di campagna (manette coi bulloni)! Arrestato per resistenza verbale a pubblico ufficiale». [...]

Parlo con Guiso e non sappiamo che fare. Andiamo a teatro. Nessuno degli spettatori si è mosso, anzi adesso sono una folla. Comuniciamo loro quanto è successo e decidiamo, sui due piedi, di organizzare immediatamente una manifestazione anche se non autorizzata. «Ci arresteranno tutti? Evviva!» Giriamo per Sassari deserta. Siamo in tanti... Arriva la notizia che il magistrato, vista la mobilitazione cittadina, vuole interrogare subito Dario. «L'avvocato... dov'è l'avvocato Guiso?» Sono le ventitré. Guiso s'è nascosto nella mia macchina. «Ma che fai lì?»

«Sto boicottando l'interrogatorio, senza l'avvocato non possono interrogarlo! Ormai Dario è dentro... lasciamolo lì almeno fino a domani» mi dice. «Scoppi lo scandalo!» [...]

L'indomani mattina, manifestazione.

Sassari. Zona bianca. Non siamo tanti, ma incrociamo un'altra manifestazione dei panettieri in sciopero. «Ci mettiamo insieme?» chiedo. «Ma certo!» Ora sì che facciamo bella figura.

Arriviamo davanti al carcere. Si canta, si gridano slogan. «Dario libero! Dario libero! Ridateci Dario e anche il pane!» si sente gridare da ogni parte. [...]

I ragazzi cantano. Suonano. Arrivano le quattordici. Finalmente Dario esce. Libero! [...]

Qualche giorno dopo, su «Panorama», che non era ancora di Berlusconi, uscì un articolo che commentava: «È la prima volta nella storia del teatro del nostro secolo che un attore viene trasportato direttamente dal palcoscenico alla prigione, prima ancora di aver cominciato a recitare, accompagnato da una scorta armata in genere riservata ai grandi criminali. Il fatto è che tanto Dario Fo che Franca Rame, ormai da anni, non sono più solo attori. Sono personaggi politici, impegnati in una battaglia durissima contro il potere. Ed è logico che il potere usi tutte le armi, anche le più insensate, le più apertamente illegali, per tappar loro la bocca».¹⁸⁴

Grave è anche ciò che accade nel '74, quando, su insistenza della DC, il Comune di Milano – nella persona del consigliere socialista Carlo Tognoli – ritira il permesso per Dario Fo di stabilirsi col suo collettivo nell'allora abbandonata Palazzina Liberty, dopo che è già stato concordato l'ammontare

¹⁸⁴ Dario Fo, Franca Rame, *Una vita all'improvvisa*, cit., p. 249-255.

dell'affitto e che sono già state consegnate le chiavi. Gli accordi stretti da Tognoli sono nettamente vantaggiosi per l'amministrazione comunale, che si garantirebbe il mantenimento della proprietà dell'immobile, un'entrata regolare e il recupero di un edificio che i nuovi affittuari si impegnano a restaurare gratuitamente, ma gli assessori democristiani nutrono una tale avversione per Fo da osteggiare con tutte le loro forze il progetto (formalmente già approvato e avviato). Dario, esausto della vita nomade a cui è costretto da quando è stato cacciato dal capannone via Colletta, prende comunque possesso dello stabile insieme al resto del gruppo.

Il Consiglio Comunale fece marcia indietro e, in una riunione convocata in tutta fretta, il 30 marzo ordinò a Dario di riconsegnare le chiavi e sgomberare l'edificio. Fo si rifiutò: cominciò immediatamente l'occupazione della Palazzina Liberty. Era quella l'epoca delle occupazioni: la gente occupava i condomini e i lavoratori occupavano le fabbriche. Ma questo era un caso diverso. Dario si era convinto, a ragione, di aver subito un trattamento inaccettabile. Si era comportato con maniere da imprenditore filantropo: si era impegnato a pagare un affitto equo, a ridare vita a un edificio trascurato e a fornire servizi in una zona degradata della città; e in tutta risposta gli rinfacciavano le sue buone intenzioni per vili e meschini motivi politici. Di certo Dario non si era prodigato per ingraziarsi la DC, anzi; ma il loro comportamento a quel punto confermava tutto quel che aveva sempre pensato sulla natura del potere e sull'etica di coloro che lo esercitano.¹⁸⁵

L'occupazione vede la partecipazione attiva, a sostegno della causa del collettivo, degli abitanti del quartiere, nonché di operai e studenti milanesi, che firmano petizioni, forniscono aiuto nei lavori di ristrutturazione e si presentano numerosi ai raduni programmati per discutere i progressi così compiuti e il successivo da farsi. Sembra che al primo di questi incontri, tenutosi in data 7 aprile, abbiano preso parte tra le cinquemila e le quindicimila persone. Dopo la mobilitazione di *Guerra di popolo in Cile*, siamo già alla seconda, potente attestazione del legame instaurato da Dario e Franca con la popolazione: legame di cui i due cercano di valersi per combattere i tentativi di repressione che vorrebbero metterli a tacere e togliere loro l'utilizzo della Palazzina Liberty, occupata con l'obiettivo di farne un centro culturale «al servizio del quartiere, al servizio del movimento popolare»¹⁸⁶, come dichiarano i volantini informativi distribuiti in quel periodo.

Alle minacce di sgombero poliziesco si risponde con un rapido radicamento della Palazzina nella zona e nella città: un periodo di iniziative tumultuose, con un largo seguito di massa, che tende a riprodurre momenti analoghi anche in altri quartieri di

¹⁸⁵ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, pp. 170-171.

¹⁸⁶ Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 76.

Milano. Nel giro di tre mesi la Palazzina diventa inattaccabile, e gli attacchi isterici della DC non hanno altro risultato che il suo ulteriore rafforzamento.¹⁸⁷

I piani di azione di Dario per quanto concerne la Palazzina Liberty sono certamente quelli di un sognatore e di un idealista; ma gli anni Settanta sembrano il momento giusto per sognare, e al suo esempio si guarda con ammirazione non solo dal resto d'Italia, ma anche dall'estero. Sono gli anni delle utopie: e l'utopia incarnata dalla Palazzina consiste nella promozione di un cambiamento sociale, di una «rivoluzione», attraverso la condivisione libera della cultura («Senza la rotella della cultura, senza la rotella dell'arte, naturalmente dell'arte di classe, la macchina non va avanti [...] è piccola, d'accordo, ma l'importante è capire che è essenziale, che fa parte di tutto il problema della rivoluzione»¹⁸⁸). Per tutta risposta, il Comune ricorre a una serie di stratagemmi di scarsa efficacia, come ad esempio far sorvegliare la zona da agenti di polizia in borghese, mandare una squadra di operai a recintare l'edificio o tagliare la fornitura di energia elettrica (problemi aggirati con relativa semplicità dal comitato di occupazione). Si intenta una causa, vengono presentate istanze di ricorso e di contro-ricorso; «udienze e discussioni in aula si trascinarono per anni, ma nel frattempo Dario e Franca avevano il loro teatro»¹⁸⁹.

La permanenza alla Palazzina si protrae fino al 1979, quando ormai la presenza degli attori viene considerata come definitiva dagli abitanti del quartiere, seppure in mezzo a continue difficoltà. Ma l'ordine finale della Corte di Cassazione è categorico: Dario Fo e il Collettivo Teatrale La Comune devono sgomberare. Finisce il sogno della Palazzina, e non a caso stanno finendo anche gli anni Settanta. Nel frattempo sono successe molte cose. Lo stabile ha ospitato numerosi spettacoli, prodotti non solo da La Comune ma anche da altri gruppi ospiti, e varie riunioni di natura politica, come quelle della Lega per l'aborto; Dario è stato candidato al premio Nobel del 1975, assegnato poi a Montale (la nomina era stata comunque accolta con un certo scetticismo; a chi gli chiedeva cosa ne pensasse, il regista rispondeva «Sarebbe proprio divertente. Mi sembra di recitare una mia commedia. Ma mi ci vedi a Stoccolma? [...] C'è un premio per me? Grazie, che onore per il mio paese! A proposito, lo sa che in Italia mi cacciano dai locali dove vado a recitare e che sono in causa con il Comune di Milano perché non vuole lasciarmi un edificio abbandonato, destinato alla demolizione?»¹⁹⁰); c'è stato il 'gran ritorno' di Dario e Franca alla televisione dopo l'interruzione, sempre per motivi di censura, di *Canzonissima*. Niente sarà più come prima.

¹⁸⁷ Ivi, p. 76.

¹⁸⁸ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 178.

¹⁸⁹ Ivi, p. 175.

¹⁹⁰ Ivi, p. 178.

5.5. *Il doppio volto degli anni Settanta*

Benché il nostro obiettivo sia percorrere la recente storia del teatro alla ricerca di fenomeni che rientrino nell'ambito della limitazione della libertà di espressione, e venga perciò data attenzione essenzialmente a quel particolare lato del secondo Novecento italiano, è difficile e forse persino non del tutto corretto trattare il periodo 1970-1979 senza nemmeno accennare a ciò che esso ha rappresentato da un punto di vista diverso, soprattutto per chi all'Italia guardava non dall'interno, bensì da Paesi dove erano in vigore ben più severi regimi dittatoriali, come la Spagna o l'Argentina. Sono molti, infatti, gli artisti (e fra loro gli uomini di teatro) che nel corso degli anni Settanta emigrano, per scelta o per costrizione; e l'Italia, per le opportunità che offre, per il suo fermento politico e culturale, è una delle mete preferite. Non deve meravigliare questo tentativo di duplice prospettiva all'interno dello stesso discorso, se si considera che il decennio in questione coincide con

una fase di conflitto sociale di proporzioni enormi, ancora oggi non pienamente compresi o storicamente indagati. Sono gli anni delle stragi di stato, del rapimento, stupro fisico e morale di Franca Rame. Delle bombe usate quotidianamente dalla destra come arma politica nelle banche, nelle piazze, nelle caserme di polizia. Ordigni fatti esplodere con precisione calcolata dai fascisti e parte dei servizi segreti deviati, per terrorizzare e paralizzare l'intera società. Con trame, omicidi e misteri artatamente irrisolti. Ma sono anche gli anni della speranza di cambiamento, mobilitazione di milioni di persone che si esprimono nel più grande movimento politico e culturale partecipato mai visto nella storia d'Europa: "Il tempo delle bandiere rosse in piazza; chi non ricorda la copertina del Time che fotografava l'Italia a quel modo, per i lettori di tutto il mondo?", come ricorda Claudio Meldolesi in un libro importante dal titolo significativo *Su un comico in rivolta* (Bulzoni 1978). Sono gli anni dei referendum sul divorzio e l'aborto. Gli stessi anni in cui a memoria d'uomo nessun attore, attrice, o compagnia ha mai registrato tanti spettatori, la loro solidarietà.¹⁹¹

Un'Italia dalle due anime, dunque, è quella che nell'arco del '74 accoglie la Comuna Baires, un gruppo argentino di teatro indipendente (simile ad altri gruppi europei del tempo per quanto riguarda l'impegno politico, ma esposto a persecuzioni durissime) di cui sono membri sia César Brie, che in seguito partecipa alla fondazione del collettivo teatrale Tupac Amaru a Milano, sia Horacio Czertok, sopravvissuto a un drammatico episodio di sequestro e di tortura e costretto a fuggire all'estero. Dall'esperienza di Czertok, in particolare, nascerà nel 1993 un libro, dal titolo

¹⁹¹ Walter Valeri, *Dario Fo e Franca Rame alla Palazzina Liberty*, <<http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=775>>

significativo di *Teatro in esilio* (dove «con la parola *esilio* si vuole definire non solo la condizione in cui ci siamo trovati a causa del colpo di stato dei generali argentini. Il teatro in sé tende ad essere un esilio dal mondo, e il nostro teatro degli spazi aperti è un volontario esilio dagli edifici teatrali, nell'intento di ritrovare il mondo perduto dal teatro. Teatro in esilio, infine, anche dallo spettacolo, quando trova un senso di necessità nei luoghi dove si manifestano degli esseri umani in crisi»¹⁹²): si tratta di un'opera che riflette sull'attività del Teatro Nucleo da lui fondato a Ferrara, la cui lettura è utile, in determinati punti, per affrontare in modo diverso da quanto abbiamo fatto finora il tema della libertà di espressione nel teatro. Cosa deve aver significato, infatti, vivere e lavorare in Italia, per qualcuno che aveva provato sulla propria pelle l'asprezza della repressione applicata da una dittatura militare?

I primi spettacoli teatrali ai quali assistemmo in Europa ci lasciavano quasi tutti una medesima sensazione: costoro hanno tempo, ci dicevamo, le emergenze e le urgenze del mondo non sembrano toccarli. Era chiaro: esse non facevano parte della loro esperienza, al più, potevano raccontarle. Noi provenivamo da un mondo in sfacelo, nel quale fare teatro significava rischiare la vita. Più volte i militari avevano interrotto prove e spettacoli sequestrando compagni che nessuno ha più visto, più volte bombe e incendi avevano distrutto i teatri. Se rischi la vita, vuoi che ne valga la pena.¹⁹³

In passato ho avuto l'occasione di intervistare proprio su quest'argomento un regista e attore nato nel '62 a Malaga, ma vissuto in Italia per la maggior parte della sua vita, ovvero Eugenio Chicano, figlio di quell'altro Eugenio Chicano che è uno dei più importanti pittori della Spagna contemporanea, le cui opere sono esposte in musei del calibro del Louvre. Fu appunto per il lavoro del padre, che poneva la famiglia sempre più a rischio di ritorsioni da parte del regime franchista, che Eugenio, all'età di nove anni, dovette nel 1971 trasferirsi a Verona. La sua testimonianza è particolarmente interessante per il modo in cui dipinge l'Italia degli anni '70 con gli occhi di chi proviene da una dittatura, di chi non ha mai potuto fare «l'esperienza dell'unità» (è questo l'asse portante della narrazione) in patria.

La mia famiglia: mio padre artista, mia madre moglie d'artista, casalinga, mamma, però comunque moglie di una persona impegnata. Mio padre è sempre stato un artista che con le sue opere ha trasmesso dei messaggi; ma erano messaggi abbastanza forti, abbastanza controcorrente, e in quel periodo – stiamo parlando degli anni Sessanta in Spagna – c'era la dittatura di Franco, che si può paragonare al ventennio in Italia con Mussolini. [...]

¹⁹² Horacio Czertok, *Teatro in esilio*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009, p. 25.

¹⁹³ Ivi, p. 79.

Appena fu possibile esiliarono molti in Argentina, in Messico, negli Stati Uniti. La guerra civile fu catastrofica non solamente per il dramma bellico, per i morti e le vittime di ambo le parti, ma soprattutto a livello intellettuale, a livello culturale. La dittatura (ovviamente stiamo parlando di dittatura di destra, così come lo fu in Italia, come lo fu in Germania) metteva all'indice, proibiva tutto quello che era fuori dei suoi concetti e che poteva creare inquietudine, dubbi, domande. Come sappiamo, una dittatura coltiva l'ignoranza. [...] Più che la guerra – tutti lo dicono, tutti quelli che sono sopravvissuti alla guerra, quelli che poi hanno lasciato testimonianze – tutti dicono che fu più forte il dopoguerra, la “repressione” si chiama in Spagna, che non la guerra in se stessa. [...]

E gli anni di repressione furono terribili. Abbiamo parlato degli esili, no? Tutta la cultura spagnola, tutta l'intellettualità, tutti i politici schierati a sinistra ovviamente dovettero fuggire. [...] E quelli che non sono andati via sono stati presi e giustiziati in maniera sommaria. Le pene di morte e le fucilazioni durante la repressione erano all'ordine del giorno. A volte ti venivano a prendere a casa perché eri stato denunciato da qualcuno che aveva fatto la spia, che aveva detto: “Mah, per me quello lì è un rosso...”. Li chiamavano *los rojos*. I comunisti, quelli di sinistra... venivano chiamati *los rojos*. Se tu eri un *rojo* e venivano a saperlo, la Policía Nacional, la Guardia Civil, tutti i corpi militari e paramilitari dell'epoca, che erano ovviamente schierati con il potere, ti venivano a prendere, ti portavano via senza tante spiegazioni, ti portavano dietro a un cimitero, ti mettevano al muro, ti facevano fuori e ti buttavano in una fossa comune. Cosa che fecero con Federico García Lorca, insieme a un maestro di scuola e a un *banderillero*. [...]

Mi ricordo un altro episodio: avrò avuto sei anni, qui a Malaga nella villetta già finita, quella dove andammo poi a vivere prima di partire per l'Italia. Mi ricordo una sera in cui mia madre e mio padre organizzarono un ritrovo, una cena, una bicchierata, adesso non ricordo bene [...]. Io ero già nella mia cameretta, con le tapparelle mezze abbassate, e giù in giardino, nel prato, c'erano tutti gli amici, tutte le persone che erano state invitate. Saranno state una ventina; insomma, venti, trenta al massimo, non credo di più, e me lo ricordo perché io dalla finestra sbirciavo [...]. A un certo punto arrivò una camionetta della Polizia Nazionale, perché qualche vicino di casa aveva chiamato la questura e aveva denunciato che c'era una riunione con un certo numero di persone. Durante il periodo franchista, se tu ti riunivi in un luogo pubblico, in un luogo privato – soprattutto in un luogo privato – se superavi le sei o otto persone, non ricordo, quel numero già era cospirazione. C'era il sospetto che potessero confabulare qualcosa e quindi si dava diritto a chiunque di denunciare, tanto è che arrivò la jeep con questi poliziotti e che chiesero del padrone di casa: uscì mio padre, spiegò che era una riunione fra amici, fra artisti e loro gli chiesero di accompagnarlo in questura. [...]

La questura di Malaga era chiamata *el cuartelillo*. E il *cuartelillo* era famoso per le botte e per le torture, sevizie, per le minacce che ricevevi quando entravi lì. Quella sera non fu così, perché la cosa assunse dei toni pacati, ci fu una spiegazione; intervennero anche gli amici, quindi tutto si risolse in un chiarimento. Ma andare al *cuartelillo* in quell'epoca

voleva dire uscire gonfi di botte, perché volevano farti confessare che cosa stavi facendo, chi eri, chi non eri, di cosa si parlava, chi erano gli altri... e qui stiamo parlando degli anni Sessanta, stiamo parlando del '68. [...]

Nel '70 mio padre a Malaga aveva un po' una sua vita artistica, culturale, cominciava a dipingere cose diciamo di contestazione; i temi delle sue opere puntavano il dito su temi molto delicati... come quello della repressione. [...] Erano temi molto forti, che passavano per opere d'arte, però quando venivano visti o criticati erano un po' presi di mira. Gli permettevano di esporli perché oltre a quello che si dipingeva, oltre al titolo dell'opera, ci sarebbe voluto qualcosa in più per diventare un reato da prendere di mira. Mentre lui stava sul filo del rasoio. Certo che si accorgeva, in quegli anni e soprattutto con quella serie di opere, di non poter restare più di tanto sul filo del rasoio, perché stava un po' scherzando col fuoco, per quello appunto che stava succedendo. Quindi lui non fu mandato in esilio; il suo fu un uscire di scena, un togliersi di mezzo perché prima o dopo qualcosa poteva succedere. Poi lui ovviamente aveva già sua moglie, aveva due figli... e si preoccupava perché lui non poteva far a meno di dipingere, di dire quello che gli andava di dire, però capiva che il contesto, il territorio non era il più adatto per proseguire. Ma c'era anche il desiderio di spostarsi all'estero. Per un artista è importante farsi conoscere altrove e aprire un nuovo capitolo, con nuove vedute... e per lui l'Italia, come per mia madre, era come una seconda casa, perché l'avevano conosciuta. [...] Quindi andammo a Verona e fummo ospiti per il primo mese a casa di Miguel Berrocal, che viveva in Valpolicella, a villa Rizzardi. [...]

Qual era l'enorme vantaggio che la mia famiglia aveva in Italia rispetto alla Spagna di quegli anni? L'abbiamo detto prima. In Spagna era vietato tutto quello che era all'indice: non potevi avere certi libri, non potevi avere certi dischi in casa, non potevi parlare di certe cose, i film erano censurati. Mentre l'Italia era un paese libero, dove al cinema vedevi film che non vedevi nel tuo paese, andavi in libreria e compravi libri che non avresti mai trovato in Spagna, e così tutto il resto. La libertà di stampa... in Italia, bene o male, all'epoca, come oggi se vogliamo, la libertà di stampa esiste. In Spagna no. La stampa era censurata, la televisione era censurata. Quindi noi venivamo da un paese dove la repressione, la censura, l'indice erano l'ordine del giorno. E l'Italia era un paese libero, dove potevi esprimerti, dove potevi affrontare certi temi senza paura di essere preso di mira, di essere segnalato.

Ti racconto un episodio emblematico. Fu molto forte. Franco morì nel '75, ma prima di morire – stiamo parlando del '73, '74 – ci fu un fatto di risonanza internazionale. Fu una cosa che colpì molte persone, soprattutto in Europa, e mi ricordo bene l'Italia in quel momento. Franco condannò a morte cinque militanti dell'ETA dei paesi baschi.

E mi ricordo che a Verona ci fu una grossissima manifestazione di piazza contro la pena di morte. In tutta Italia, fu generale. Io ricordo quella di Verona perché mi ricordo piazza Bra, davanti alla Gran Guardia, con gli striscioni, con le pagine dei giornali, i manifesti, le facce di questi dell'ETA con le loro maschere... E in quella manifestazione c'erano tutti.

Ci fu proprio una rivoluzione. Quello fu il mio primo impatto con l'unità. Scendere in piazza nella moltitudine per appoggiare una causa insieme ad amici, familiari e gente sconosciuta che la pensa come te e che appoggia questa cosa... lì fu il mio primo incontro con questo senso d'unità.

Un altro fu praticamente lo stesso anno, o l'anno prima, nel '73, quando in Chile uccisero Salvador Allende. Anche lì ci fu l'esilio di tutti i cileni che erano a sinistra, e ci fu quel concerto degli Inti-Illimani e dei Quilapayún all'Arena di Verona. Un concerto-protesta, dove c'erano i due gruppi cileni che suonavano le grandi canzoni rivoluzionarie che li hanno resi famosi in tutto il mondo. Io non ho mai visto e nessuno è mai tornato a vedere un'Arena così stracolma. Stracolma! [...] Eravamo là sopra, e mi ricordo *El pueblo unido jamás será vencido*. In un'arena stracolma, con questi che a fine concerto, perché l'hanno tenuto per la fine, perché era l'apoteosi, hanno iniziato con le note e lì si sono... (si emoziona e non riesce a terminare la frase). Quando si parla di queste cose si muovono le corde dei sentimenti, degli anni, e quindi sboccia l'emozione, e non la voglio interrompere, però non voglio neanche interrompere il racconto. Comunque magico fu quel momento dove venti, forse venticinquemila persone, si alzarono tutte in piedi, pugno destro in alto, nel momento in cui cominciarono a suonare le note del *Pueblo unido*, e cantarono tutti insieme (si emoziona di nuovo). Quello fu... quello fu un momento ancora più forte, dove tu ti sentivi lontano dal tuo paese per i motivi che stiamo raccontando, però unito ad altre persone, che con te dividevano un'ideale, un pensiero, avevano degli obiettivi comuni. E fu un momento in cui io toccai con mano quello che voleva dire l'unità. Ti ricordo che per una riunioncina nel prato di casa di venti persone, non più, mio padre fu portato al *cuartelillo* per dare spiegazioni su che cosa stava succedendo. Cosa avrebbero fatto quelli del *cuartelillo* con venti o venticinquemila persone? Capisci? In Italia questo si poteva vivere, si poteva fare. Quindi l'Italia di quegli anni fu l'opposto di quello che si stava vivendo in Spagna... che si stava finendo di vivere in Spagna. [...]

Però per me quella bella Italia che io ricordo muore nei primi anni Ottanta. Io mi ricordo che già verso l'85 certe cose, certe mode, certe tendenze, la politica... poi lo scolorire del partito comunista, da presentarsi col colore rosso a cambiarlo in arancione... per me questi sono simboli molto forti di accomodamento, di compromesso. Non vogliamo più essere i rossi, i comunisti che mangiano i bambini. La morte di Berlinguer... Anche lì, andate a vedere i funerali di... (si emoziona di nuovo e non riesce a finire la frase) questa è un'altra cosa che non dovevo raccontare. Quell'Italia è persa. Però io l'ho vissuta. E l'ho vissuta in quegli anni a cavallo della morte di Franco. Quindi noi non ce la siamo voluta perdere, quell'Italia.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Dalla trascrizione dell'intervista da me svolta con Eugenio Chicano nella sua casa di Rincón de la Victoria, il 22 agosto 2014, e qui riportata con il consenso dell'intervistato.

6. 1980-1989: LA FINE DELLE UTOPIE

6.1. *Il crollo delle ideologie e le deviazioni della ricerca verso una «nuova spettacolarità»*

Abbiamo constatato, nel capitolo precedente, come all'alba del 1980 possano ritenersi concluse le parentesi più 'rivoluzionarie' della carriera di Dario Fo: quella della collaborazione col partito, quella delle cooperative e quella, infine, dell'occupazione della Palazzina Liberty. Ognuna di tali iniziative ha incontrato una repressione che per Roberto Agostini può definirsi *sistematica*: «prima con Nuova Scena, poi con il circolo La Comune, Dario Fo ha conosciuto ogni sorta di sopruso. Le ripetute aggressioni ai suoi spettacoli rappresentano, se non altro, una violazione agli articoli 17 e 18 della Costituzione, al diritto di riunione e di associazione senza il preventivo nullaosta della pubblica sicurezza»¹⁹⁵; si tratta di una sorte condivisa da un numero non trascurabile di altri spettacoli o attività teatrali, che pure non abbiamo, per amore di sintesi, nominato. E del resto, come sottolinea sempre Agostini, non potrebbe essere altrimenti, in un Paese «dove i canali di informazione sono finalizzati all'organizzazione del consenso sociale, all'aderenza incondizionata ai valori della classe dominante»¹⁹⁶ (il libro a cui si fa riferimento è del '76, ma l'affermazione suona spaventosamente attuale). A propositi solo apparentemente virtuosi di tutela della morale, del buon costume o dell'ordine pubblico corrispondono nel settore istituzionale sia prove di forza da parte della polizia sia interventi 'obliqui', come ad esempio il mancato rilascio del certificato di agibilità alla compagnia, dell'autorizzazione dell'ENPALS o dell'agibilità di sala, oppure il divieto ai minori; tutto questo per aggirare l'articolo 33 della Costituzione italiana, che consacra la libertà della scienza e dell'arte. Perfino l'esilio volontario al di fuori del teatro ufficiale (che attraversa nel frattempo una forte crisi degli abbonamenti), con la creazione di gruppi autonomi e cooperative che si appoggiano a circoli privati e raggiungono grandi masse normalmente tagliate fuori dalla distribuzione delle rappresentazioni commerciali, è destinato a risolversi entro i primi anni Ottanta a causa non solo del rigore del braccio armato dello Stato – sono frequenti le minacce, le denunce, le aggressioni provocate da contenuti politici 'sovversivi' – ma anche del più ampio inquadramento dell'intero fenomeno in un contesto, come abbiamo visto, di libera e spregiudicata concorrenza finalizzata all'ottenimento di una fetta dei finanziamenti pubblici, senza che si pervenga al reale concepimento di quell'«anti-sistema» da tanti auspicato.

¹⁹⁵ *Il teatro del regime*, a cura di Franco Quadri, cit., pp. 53-54.

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 61.

Le esperienze 'alternative' degli anni Settanta restano così parabole isolate, che non riescono ad unirsi nell'offrire alle successive generazioni una *prassi*, un modello valido da imitare: esaurita la spinta ideologica, le illusioni di un rinnovamento globale si infrangono contro la disunione e il particolarismo della scena teatrale italiana («In Italia le reazioni al processo rivoluzionario in corso assumono sfumature diverse a seconda dell'impegno ideologico dei protagonisti, confermando ancora una volta la sostanziale individualità degli indirizzi di ricerca»¹⁹⁷). All'indomani delle grandi battaglie sociali e politiche portate avanti dalle neoavanguardie, ciò che emerge è un panorama composto da una nebulosa confusa e disomogenea di singole compagnie o di singoli attori/registi – torna infatti alla ribalta la figura del 'mattatore', ovvero del grande interprete idolo delle folle – sempre più sottomessi alla logica del profitto individuale, grazie a una tattica di controllo basata sulle sovvenzioni statali che sta inglobando anche cooperative e privati in generale. Il principio alla radice di questa strategia ministeriale ricorda da vicino quello di *divide et impera*:

In un simile contesto, la forza di coesione che – grazie anche alle energie messe in circuito dai movimenti sessantotteschi – aveva permesso il configurarsi di forme organizzative studiate per superare gli specialisti alienati dei moduli produttivi tradizionali tende a dissolversi. Quanti avevano lottato onde creare 'comunità' di attori che non fossero docili «riproduttori tecnici» d'un progetto espressivo calato dall'alto sono costretti a scoprire che la loro ansia di «rinnovamento della prassi teatrale» può trovare sbocco solo tornando a percorrere sentieri solitari.¹⁹⁸

Sconfessata la componente rivoluzionaria, nonché la negazione dello spettacolo come 'prodotto' (in favore del 'processo'), nella fase di reintegrazione all'interno dell'*establishment* il teatro di matrice privata comincia a porsi domande diverse rispetto al passato, e la principale fra queste domande consiste nel come accrescere il numero degli spettatori, in modo da accedere a maggiori percentuali nella spartizione dei finanziamenti, ovviamente cercando al contempo di non spiacciare agli organi di governo che li dispensano. È il trionfo dell'autocensura (spesso inconsapevole), ed è esattamente per questo motivo che abbiamo pochi episodi significativi di cui parlare all'interno del decennio 1980-89: la mancanza di provvedimenti repressivi da riportare non dovrebbe pertanto far pensare a una maggiore libertà, bensì all'efficace riuscita di un indiretto ricatto economico. Se non si registrano interventi, è perché non c'è niente su cui intervenire che possa causare qualche fastidio ai vertici dell'amministrazione pubblica.

¹⁹⁷ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III, Torino, Einaudi, 2000, p. 710.

¹⁹⁸ Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento*, cit., p. 156.

Il teatro, come la società di quegli anni, vive spinte contrapposte, tra la restaurazione e gli ultimi bagliori della sperimentazione degli anni sessanta-settanta. Dopo due decenni caratterizzati dall'esplosione del nuovo teatro, dalla critica del testo drammatico a favore della scrittura scenica, della scena del corpo, dell'immagine, della ricerca antropologica, gli osservatori parlano di "ritorno all'ordine". Anche sul palcoscenico sembrano affacciarsi il culto del leader e l'edonismo dell'effetto drammatico contrapposti al disegno collettivo, intellettuale o ideologico [...].¹⁹⁹

È in questa situazione di rinuncia ai contenuti trasgressivi e di complessivo riallineamento alle esigenze del teatro commerciale che si trova a operare la cosiddetta 'postavanguardia', la quale, pur non rinunciando affatto alla ricerca, si rassegna alla propria impotenza politica e si concentra soprattutto sull'obiettivo di una «nuova spettacolarità», cioè di una forma di comunicazione che si possa rispecchiare la moderna civiltà urbana e appropriarsi dei suoi dati spettacolari, abbattendo nel contempo le frontiere fra cultura 'alta' e 'bassa'. Oliviero Ponte di Pino parla in proposito di processo di «appropriazione del presente» come «tentativo sempre più consapevole di costruire e esprimere una propria cultura»²⁰⁰.

La condizione emarginata del teatro sperimentale si scontra con l'apparato della civiltà dei consumi, che impone le sue leggi e regola i cerimoniali della società di massa, facendo leva sulla carica spettacolare delle sue apparizioni. In questa situazione, caduta ogni pretesa di investimento ideologico resa inoperante dalla struttura repressiva del potere, insistere sulla via dell'analisi e sul rifiuto del prodotto rischia di diventare un atteggiamento sterile e senza uscita.

Rimesse dunque tutte le carte in gioco, la sperimentazione teatrale si indirizza verso l'orizzonte urbano con il suo *habitus* tecnologico e consumistico ed il suo paesaggio artificiale, accantonando ogni ipotesi di rifondazione per un'adesione incondizionata al linguaggio universale dei *media* e all'etica del *loisir* propria della cultura di massa. Dal grande scenario urbano si prelevano frammenti di immagini e citazioni di comportamenti: alcuni gruppi come Falso Movimento, Spazio Libero di Napoli e il Teatro Studio di Caserta lavorano sul repertorio di immagini fornite da luoghi dove si consuma l'odierno rito di massa – lo spazio delle discoteche e dei concerti rock – forzando al massimo l'intensità percettiva attraverso un sound fragoroso e martellante spinto ai limiti del tollerabile. I movimenti degli attori assecondano la base ritmica con gesti iterativi che si inseriscono in una cornice coreografica che rinvia con una sottolineatura iperbolica all'automatismo dei comportamenti collettivi. L'assenza di provocazione o di trasgressione riconduce l'attenzione sulla superficie con un riscontro da parte dello spettatore immediato e diretto, senza rimandi.²⁰¹

¹⁹⁹ Massimo Marino, *Nuova spettacolarità*, <<http://www.doppiozero.com/dossier/anniottanta/nuova-spettacolarita>>

²⁰⁰ Oliviero Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 17.

²⁰¹ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia*, cit., p. 728.

Il conchiudersi della sperimentazione entro un orizzonte prettamente *formale* ci riconduce a ciò che negli stessi anni sta accadendo in letteratura, con l'avvento del postmoderno (alcuni dei più alti risultati sono rappresentati, per esempio, da *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino o da *Altri libertini* di Tondelli). Entrambi i fenomeni, letterario e teatrale, sono da collegarsi alla perdita e anzi al rifiuto di qualsiasi declinazione utopica dell'arte: arte che viene così a configurarsi come un gioco elaborato ma quasi sempre fine a se stesso, caratterizzato dal recupero e dalla contaminazione delle forme estetiche del passato, con l'affermarsi del gusto per la citazione e la scomparsa dell'impegno politico. La produzione artistica degli anni 80 si può infatti considerare politica solo nella misura in cui la dimensione politica, ormai in crisi, è in essa assente.

Nella corrente della cosiddetta «nuova spettacolarità» si inseriscono i Magazzini Criminali, che dopo aver esordito nel 1972 come 'Il Carrozzone' scelgono di adottare questo nome nel 1980, quando si presentano al pubblico con *Crollo nervoso*, uno *show* «tutto giocato sull'esibizione spettacolare»²⁰²; alla nuova identità del gruppo corrisponde una maggiore attenzione verso la cultura di massa (quella dei concerti rock, della televisione, del cinema, dei fumetti) ed una «trasformazione dei materiali linguistici, che sfruttano l'intera gamma dei mezzi tecnologici – dai video, agli strumenti elettronici, ai laser – per mettere a punto nuovi codici di comunicazione visiva ed inedite possibilità di coinvolgimento»²⁰³. Nuova, rispetto alle tendenze del passato, è a sua volta la valorizzazione delle diverse figure professionali, anche in relazione alle inedite possibilità offerte dall'elettronica, laddove fino a non molto tempo prima – nell'ottica della creazione collettiva e democratica – si cercava la partecipazione di non professionisti o comunque si ignorava il più possibile la divisione dei ruoli.

La crescente richiesta di prestazioni, l'appoggio sempre più frequente per la produzione di spettacoli da parte delle istituzioni pubbliche, dai comuni alle regioni a grossi organismi come la Biennale, ha inciso profondamente sui modi e le tecniche di lavoro. Lontani i tempi pionieristici di una gestione artigianale e collettiva del fatto teatrale, relegati nel passato il rifiuto del principio di prestazione e la sconfessione del prodotto, la sperimentazione si adegua alle strutture dell'industria culturale, indirizzandosi verso un'organizzazione e una prassi operativa sempre più professionale. Il processo di trasformazione è, d'altra parte, determinato anche dalle nuove esigenze della comunicazione, che richiedono sofisticate apparecchiature tecniche e un impianto spettacolare non più risolvibile in termini di bassi costi e *bricolage* inventivo.²⁰⁴

²⁰² Ivi, p. 729.

²⁰³ Ivi, p. 729.

²⁰⁴ Ivi, p. 730.

Dimenticata la pratica della *performance*, la rappresentazione teatrale torna a configurarsi come un 'prodotto', frutto finale di mesi di lavoro e dell'apporto di collaboratori altamente specializzati, destinato a conquistare strati sempre più vasti di pubblico grazie agli strumenti espressivi rubati ai nuovi *media*, a un apparato tecnico sempre più raffinato e alle proporzioni grandiose dell'impianto spettacolare. Grande rilievo viene conferito, dopo la morte delle ideologie e l'addomesticamento della ricerca indipendente, alla scelte estetiche individuali, che vanno delineando una moltitudine di traiettorie diverse ma parallele.

Prosegue il cammino, iniziato negli anni sessanta, di un teatro che non accetta il quietismo del repertorio, che prova a reinventare grammatica e sintassi della scena in relazione con la contemporaneità. La creazione diventa meno politica, meno ideologica e più aperta alla soggettività, "analitica", "patologica", "esistenziale", come suggeriscono Bartolucci e Franco Quadri, altro mentore del nuovo. Citazione, montaggio di materiali, gioco con l'immaginario mediatico diventano i procedimenti. Si rifiuta la tirannia del testo drammatico per dare spazio al corpo, alla musica, alla danza, alla luce, all'immagine, al frammento poetico.²⁰⁵

²⁰⁵ Massimo Marino, *Nuova spettacolarità*, cit.

6.2. 1985: *Genet a Tangeri* e la nascita del FUS

Alle suggestioni del «meraviglioso urbano», come lo chiama Silvana Sinisi, o delle «poetiche metropolitane» per riprendere invece l'espressione usata da Ponte Di Pino, si sovrappone, ad anni Ottanta ormai inoltrati, la nostalgia della parola: molti rappresentanti della postavanguardia si dirigono perciò verso una reintroduzione del testo – o perlomeno della trama – e più in generale verso un recupero delle convenzioni del teatro tradizionale, scenografia compresa. E come spesso accade, il momento di svolta viene segnalato dalla disgregazione pressoché contemporanea di vari *ensemble* e dall'allontanamento, temporaneo o definitivo, di alcuni personaggi di spicco dalla scena teatrale.

«Andare verso il teatro» sembra dunque la parola d'ordine a cui si adeguano le nuove proposte, destinate a segnare un deciso spartiacque nella ricerca sperimentale. La riconquista delle convenzioni sceniche è solo il primo passo di un processo che vede gli operatori dell'avanguardia convertirsi gradatamente, ma irreversibilmente verso la scrittura drammaturgica e il recupero dell'interpretazione. Si assiste così nel corso degli anni Ottanta ad uno spostamento generale dell'asse di ricerca verso il teatro di parola che, esauriti tutti i possibili stimoli e gli spunti innovativi, rappresenta l'ultima sfida, forse la più trasgressiva emersa sull'orizzonte dell'avanguardia. Il passaggio non è indolore: molti gruppi si sciolgono o escono di scena, mentre altri operatori, Perlini e Martone, scelgono di misurarsi con lo specifico cinematografico.²⁰⁶

Per quanto riguarda i Magazzini Criminali, un primo passo nello spostamento dall'astrazione alla narrazione viene compiuto già nell'82, con un adattamento di *Sulla strada* di Jack Kerouac; ma la vera svolta arriva pochi anni più tardi, con *Genet a Tangeri* (il primo tassello di una trilogia che si completerà con *Ritratto dell'attore da giovane* e *Vita immaginaria di Paolo Uccello*). È proprio l'allestimento questa *pièce* al Festival di Santarcangelo di Romagna a scatenare, nell'estate del '85, uno scandalo di enorme risonanza. Lo spettacolo va in scena in un mattatoio di Riccione, dove il massacro dei palestinesi nei campi di Sabra e Chatila (cioè il tema portante) viene accostato metaforicamente a quello di un cavallo che gli addetti alla macellazione uccidono davanti agli occhi degli spettatori, sullo sfondo; l'animale è destinato in ogni caso alla morte, ma quello che si rimprovera alla compagnia, nella polemica che scoppia a livello nazionale, è la strumentalizzazione di questa stessa morte, oltre all'attraversamento del confine fra realtà e finzione. Mentre Oliviero Ponte Di Pino esce per sua stessa ammissione a pochi minuti dall'inizio della rappresentazione («Passo ormai da diversi anni buona parte delle mie serate a teatro. Per una serie di motivi [...]

²⁰⁶ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia*, cit., p. 733.

trovo particolarmente congeniale il ruolo di spettatore. L'altra sera, per la prima volta, ho rifiutato questo ruolo con una violenza insieme di viscere e di testa. Di tutto il pubblico [...] sono stato uno dei pochissimi a uscire»²⁰⁷), ad assumersi la responsabilità di difendere il gruppo dal vero e proprio linciaggio mediatico di cui viene reso oggetto è soprattutto Pier Vittorio Tondelli, che tempo dopo rievocerà l'episodio in questi termini:

In seguito al gioco al massacro esercitato dalla quasi totalità della critica italiana a dopo la recita santarcangiolese di *Genet a Tangeri*, i Magazzini si trovarono completamente isolati, privati del loro stesso teatro, senza finanziamenti, e terra bruciata intorno [...]. A ricordare quegli avvenimenti, cinque anni dopo, ho la netta sensazione che i Magazzini abbiamo rivestito, quasi paradigmaticamente, il ruolo di capri espiatori. Come fu chiaro dai molti, e deliranti, interventi che si susseguirono nell'estate del 1985, colpendo loro, ostracizzandoli, insultandoli senza cercare minimamente di capire, in realtà si tagliavano le gambe a tutto il nuovo teatro italiano, alle formazioni della cosiddetta "postavanguardia" o "nuova spettacolarità", che proprio in quegli anni cercava di reintegrare il testo letterario nel tessuto spettacolare, risolvendo in modo nuovo la complessa sperimentazione visiva e musicale da cui era nato.²⁰⁸

Il «gioco al massacro» a cui accenna Tondelli in *Un weekend postmoderno* riassume bene la campagna diffamatoria ai danni dei Magazzini Criminali avviata dalla critica italiana («incurante», secondo Ferdinando Taviani, «non solo del danno che arreca, ma anche della propria deontologia professionale e persino della dignità dei propri scritti»²⁰⁹): ai commenti a caldo di chi allo spettacolo aveva davvero assistito, e sentiva magari l'esigenza di dissociarsi dalle scelte della compagnia, seguono infatti le polemiche di chi 'dall'alto' fa piovere condanne moralistiche senza neppure essere stato presente alla rappresentazione, con la conseguente diffusione a macchia d'olio di affermazioni imprecise o addirittura false riguardo ad essa (come ad esempio la convinzione che si tratti di una messa in pratica del 'teatro della crudeltà', sottintendendo tra l'altro un completo travisamento del concetto artaudiano di 'crudeltà', o che il cavallo sia stato ucciso e squartato per mano di un attore anziché degli addetti).

Nel giro di un giorno, nella polemica sorta attorno a uno spettacolo, le voci dei critici che vi avevano assistito sono state sostituite da quelle dei loro colleghi di maggior potere giornalistico, smaniosi di condannare, a volte di vilipendere, soprattutto di non sapere. Non si tratta, di fronte a questo episodio, di difendere l'una o l'altra forma di teatro, né di

²⁰⁷ Oliviero Ponte Di Pino, *Morte del teatro. Il cavallo ucciso rompe la fiction scenica*
<<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=107&ord=23>>

²⁰⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno*, cit., p. 258.

²⁰⁹ Ferdinando Taviani, *Macello ovvero La mossa del cavallo*, «Patalogo», n. 9, 1986, p. 217.

discutere i gusti. Si tratta di reagire a quell'atteggiamento per cui il critico milita contro l'esistenza dei teatri di cui valuta negativamente gli spettacoli o i cui spettacoli sceglie di non vedere. C'è un diaframma solo apparentemente sottile, comunque decisivo, che distingue l'uso della cronaca giornalistica per esprimere dissenso o riprovazione e il suo uso, invece, per deridere, insultare o per invitare chi di dovere a tagliare i fondi. [...]

Nessuno dei critici presenti allo spettacolo, né Volli, il più negativo, né gli altri, ha colto nella situazione elementi che giustifichino parole di condanna, di scandalo. Saranno redarguiti, per questo, da alcuni loro colleghi, assenti, ma convinti d'aver capito più e meglio. [...]

“La Nazione” invece scarta il pezzo del suo critico e fa intervenire, in prima pagina, Laura Griffo, che scrive un'ampia cronaca dell'avvenimento cui non ha assistito. Commenta anche l'atteggiamento degli spettatori. Il titolo – “Teatro Toscano: cavallo ammazzato e squartato in scena” – prelude alla successiva campagna per sottrarre e destinare ad altri i parchi finanziamenti e gli umili spazi che Magazzini Criminali s'era guadagnato in questi anni in Toscana. Perché la notizia diventi notizia, e quindi pretesto per regolare i conti che a ciascuno stanno a cuore, occorre, per il momento, che la falsificazione sia dura [...].²¹⁰

A scandalo ormai scoppiato, a nessuno interessa più, come poi si viene effettivamente a sapere, che molte delle dichiarazioni della stampa non siano del tutto corrette – dove non sono proprio inventate di sana pianta: vedasi il caso di un giornalista di «Reporter», che nella sua personalissima ricostruzione dei fatti sostiene che gli attori abbiano trascinato un cavallo in scena e gli abbiano sparato in bocca – e che molti dei titoli pubblicati a caratteri cubitali siano fuorvianti. Le calunnie riescono comunque a colpire in modo grave e forse intenzionale il gruppo fiorentino, condannato irrevocabilmente da un'opinione pubblica quasi unanime nell'esprimere la propria indignazione. A pochi giorni dall'inizio delle polemiche, infatti, la situazione descritta da Taviani è incandescente: «Lettere e telefonate anonime insultano gli attori di Magazzini Criminali, i responsabili della “Trilogia d'Estate” di Santarcangelo, coloro che han preso la parola contro la montatura. La sede del gruppo a Scandicci viene imbrattata con scritte minacciose»²¹¹. Si punta spesso il dito contro il fatto che gli autori del 'delitto' ricevano addirittura dei finanziamenti statali e si fa appello affinché smettano di beneficiarne; fra i tanti, ad avanzare questo tipo di pretesa è anche Odoardo Bertani, nei suoi articoli apparsi su «Avvenire»:

Dobbiamo fermarci un attimo su questo caso, perché mostra come alla base di quella che può parere pura maldicenza giornalistica ci sia il problema centrale del potere dei critici ufficiali in un teatro che vive di pubbliche sovvenzioni. Bertani fa con sentimento quel che Ghigo De Chiara e Renzo Tian faranno con maggior freddezza, da funzionari del teatro.

²¹⁰ Ivi, pp. 217-218.

²¹¹ Ivi, p. 219.

Ma non sarà esagerato domandarsi se il suo uso della maldicenza faccia parte di quell'atteggiamento combattivo e "morale" che Bertani predicherà in un articolo su "Teatro/Festival" (n. 2, febbraio '86, pp. 56-59), presentato come l'espressione "del disagio di un uomo di fede e di teatro insieme per la perdita della tensione morale sulle scene", e che invece, purtroppo, è tutt'altro. Sotto l'egida dell'idea secondo cui "fare del teatro un atto morale è il compito di chiunque abbia un rapporto con esso, dall'attore al pubblico", Odoardo Bertani raduna un coacervo di esortazioni e di accuse che ruotano attorno al tema della necessità di tagliare le sovvenzioni agli "immeritevoli". Per definire i quali, Bertani oscilla fra i suoi gusti personali, e quelli delle maggioranze politiche.²¹²

Da un'informazione deformata, oltre che dalle denunce (quelle della Lega Antivivisezionistica) e dalle richieste pressanti (dei rappresentanti di partito, col trasferimento della questione sul piano politico) che su quest'informazione deformata si basano, inizia il progressivo incrinarsi dei rapporti fra i Magazzini, che non a caso decidono di eliminare dal loro nome l'aggettivo 'criminali', e le istituzioni pubbliche: la giunta comunale di Scandicci toglie al gruppo l'utilizzo della sede dove si era stabilito da quattro anni, e la regione Toscana completa l'opera negandogli le sovvenzioni. Inutili si rivelano, purtroppo, le parole con cui gli attori cercano, una volta che le acque sono più calme, di fornire la propria versione dell'accaduto e di giustificare le scelte compiute in occasione del festival.

Guardare in faccia la morte è difficile, lo sappiamo. Ma ancora più difficile è, per noi, constatare e accettare l'indifferenza e il freddo distacco con cui giorno dopo giorno accettiamo morti, violenze, ingiustizie, genocidi e massacri di cui la morte di una bestia per macello (morte così crudele e umile e che ci accompagna a nostra insaputa giorno per giorno) diviene il tragico simbolo. [...] Una critica che viene spesso mossa a spettacoli che affrontano il tema della violenza del mondo contemporaneo è quella di essere sempre e comunque superati, sopravanzati dalla realtà stessa: anche noi lo sappiamo. La scelta di affiancare il lavoro di un macello in funzione a uno spettacolo sulla violenza e sulla morte non voleva dimostrare il contrario, ma proprio dichiarare l'impossibilità del teatro di superare la violenza del quotidiano e, insieme, un irriducibile desiderio di affermare la sacralità della vita. Sappiamo bene, lo abbiamo dimostrato in questi lunghi, difficili anni di lavoro, che il teatro è il luogo della finzione e che l'emozione teatrale è grande perché avviene dentro un codice di finzione. La morte per macellazione, non inserita in nessun codice (nemmeno in quello «teatrale» della corrida) ma offerta nella sua cruda nudità quotidiana, è un atto che ferisce più profondamente. Il nostro errore è stato quello di credere che il pubblico, quello presente e quello assente, potesse cogliere i nessi che noi avevamo istituito. O credere nella nostra sincerità.²¹³

²¹² Ivi, p. 220.

²¹³ Magazzini Criminali, *Genet a Tangeri: una ambientazione*, «Alfabeta», n. 76, 1985, p. 4.

L'allestimento di *Genet a Tangeri* nel mattatoio di Riccione viene qui assunto a episodio-simbolo degli anni Ottanta per dimostrare che dopo che si è esaurita l'ambizione di coniugare la vocazione teatrale con quella civile e che i cartelloni sono ormai dominati da opere di intrattenimento, «uno spettacolo in Italia raramente entra nel dibattito pubblico e quando accade è perché qualcosa ha destato scandalo: blasfemia, violenza, vilipendio»²¹⁴.

Il trinomio arte-scandalo-censura, ovvero il meccanismo dello 'scandalo' (innescato da grandi campagne mediatiche) che produce violente reazioni censorie, con ripercussioni soprattutto sull'assegnazione dei finanziamenti, è destinato a consolidarsi negli anni a venire; e se è vero che a scandalizzare sono in primo luogo le immagini, più pericolose perché più immediate, è in parte forse prevedibile che il teatro di ricerca del decennio successivo si indirizzi sempre di più verso il recupero della scrittura drammaturgica, fino ad arrivare al teatro «di narrazione».

Non secondaria rispetto ai fatti di Santarcangelo è, nell'arco del 1985, l'approvazione della legge che istituisce il Fondo Unico per lo Spettacolo (FUS), con la funzione di fissare «lo stanziamento di un contributo fisso, ripartito e indicizzato, su un arco di tempo triennale, per il sostegno di musica e teatro»²¹⁵ e quindi di regolare l'intervento economico nel settore dello spettacolo; la parte più consistente dei finanziamenti viene attribuita dallo Stato, mentre il resto viene spartito da regioni e comuni. Il progetto di introdurre in tal modo un sistema unitario e meritocratico per l'erogazione del denaro pubblico resta tuttavia incompleto, a causa dell'assenza di ulteriori leggi che integrino la «legge madre», limitando la discrezionalità dell'erogazione stessa e vincolandola alla qualità delle attività selezionate. L'assegnazione dei fondi continua così a essere soggetta ai criteri esposti nelle diverse circolari ministeriali che riempiranno il persistente vuoto legislativo fino al 1999 e che definiranno di volta in volta il profilo ideale degli enti sovvenzionabili.

Nonostante le innovazioni ed i reali vantaggi derivati dall'istituzione del FUS, sono molti i contributi che sottolineano le mancanze della «legge madre» o le speranze disattese verificatesi negli anni immediatamente successivi. Ad esempio, Trezzini ritiene che gli effetti della legge n. 163 siano stati più negativi che positivi, soprattutto a causa del «mancato varo delle leggi settoriali» rispettivamente di teatro, cinema e musica – le cosiddette «leggi figlie», promesse dal Ministro –; la mancata approvazione di leggi di settore ha, secondo Trezzini, impedito l'eliminazione dell'assistenzialismo statale.²¹⁶

²¹⁴ Christian Raimo, *Il teatro è sempre politico*, <<http://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2015/07/21/santarcangelo-teatro-festival>>

²¹⁵ Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, cit., p. 139.

²¹⁶ Ivi, p. 140.

7. 1990-1999: UN PASSATO QUASI PRESENTE

7.1. 1990: *Primi segni di internazionalizzazione / Italiani a Mosca / Gilgamesh*

Tracciare un profilo del teatro italiano degli anni Novanta non è semplice essenzialmente per tre ragioni. La prima è che si tratta di un periodo passato, ma così vicino a noi da sembrarci ancora parte del nostro presente, e questo rischia talvolta di inficiare la nostra capacità di osservatori esterni; la seconda è la relativa povertà del panorama bibliografico al riguardo; la terza, infine, risiede nel carattere asistemático delle esperienze di maggior rilievo. La mancanza di una tendenza generale che permetta appunto di inscrivere queste esperienze all'interno di un movimento, anche individuato a posteriori, in cui identificare la 'generazione Novanta' è un'eredità dei gruppi sperimentali del decennio trascorso, come evidenzia Sinisi nel suo bilancio sugli anni Ottanta:

Alla smobilitazione generale dei gruppi e dei protagonisti storici non è seguito un ricambio generazionale come era avvenuto per il passato. Venuta a mancare la forza coesiva di una tendenza, le nuove formazioni che si sono affacciate sulla scena nel corso degli anni Ottanta hanno avuto vita breve e solo pochi gruppi, la Raffaello Sanzio, la Marcido Marcidoris, il Laboratorio Teatro Settimo di Settimo Torinese, la Valdoca hanno avuto la capacità di imporsi e restare sulla breccia sino ai giorni nostri. Dissolto ogni indirizzo programmatico di ricerca, ogni gruppo si caratterizza per una personale cifra linguistica, che impedisce di cogliere da una sola angolazione le esperienze in corso. Elemento comune è comunque il recupero della parola, anche se si tratta di una parola estraniata, giocata su alterazione artificiale di registri.²¹⁷

Se dobbiamo quindi isolare gli unici connotati che ci permettono di distinguere un, seppur vago, orientamento comune (comune nel senso di condiviso da un numero significativo di artisti, ma non abbastanza generalizzato da essere considerato in nessun caso rappresentativo del decennio in questione nel suo complesso), questi sono rispettivamente: il ritorno verso la parola, che sia quella di una partitura drammaturgica intesa nell'accezione più tradizionale (fino alla ripresa del cosiddetto « teatro di narrazione») o quella invece più estraniata e «poetica» («teatro di poesia»: è così che i già citati Magazzini – non più 'criminali' – intitolano la nuova fase della loro ricerca); l'imporsi, più che delle compagnie, che comunque abbondano, di singole personalità che trovano il loro naturale complemento nella forma del monologo, con la conseguente diffusione di un filone di esibizioni solistiche di successo («una delle modalità sceniche che è andata affermandosi nel

²¹⁷ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia*, cit., p. 734.

decennio è la figura dell'artista solitario, autore e interprete di se stesso. Sono soprattutto Marco Baliani, Laura Curino e Marco Paolini, primi e originali eredi di Dario Fo, bravissimi attori dedicatisi alla scrittura orale, al racconto drammaturgico che diviene affabulazione e metafora, sia quando descrive storie autobiografiche, sia quando propone testi di devastante contenuto politico»²¹⁸); lo studio dello spazio; la mancanza di un ricambio generazionale. C'è anche chi in questi indirizzi si inserisce con degli elementi di rottura, rivolgendosi per esempio allo studio dell'abnorme «così da provocare uno shock emotivo nei riguardi dello spettatore»²¹⁹, come fa la Società Raffaello Sanzio.

Si tratta comunque di semplici segnali che stentano a incanalarsi in una linea di tendenza. D'altra parte la situazione attuale non appare propizia al rilancio del teatro di ricerca. Esauriti i motivi, anche ideologici, che avevano nutrito gli eroici furori degli sperimentali nel recente passato, dissolto il tessuto degli scambi e interferenze disciplinari che avevano contribuito ad allargare il circuito delle informazioni e ne avevano fornito il supporto culturale di base, oggi si procede per iniziative individuali [...]. Scomparse le cantine, si ripropone il problema degli spazi e delle sovvenzioni necessari per sostenere un'attività di ricerca, mentre l'apparente disponibilità offerta dalle istituzioni si risolve in una omologazione del già fatto, con un'attenzione rivolta solo ai gruppi già collaudati.²²⁰

La sola caratteristica forse davvero emblematica del teatro italiano degli anni Novanta è il suo progressivo aprirsi a una dimensione sempre più internazionale: se da un lato i teatri italiani si stanno abituando ad ospitare in cartellone anche un certo numero di compagnie straniere, infatti, dall'altro si comincia a dare grande attenzione, da parte di realtà straniere, ad alcuni nomi della scena nazionale contemporanea che finalmente vanno ad aggiungersi a quelli già universalmente noti di Strehler, Ronconi e Fo.

Dopo un lungo periodo di disattenzione, sottovalutazione e in qualche caso ostentato disprezzo, i festival europei (prima i medi, poi i massimi; i piccoli qualche rapporto lo hanno sempre tenuto) dalla seconda metà degli anni '90, hanno riscoperto il teatro italiano. Dai festival Europei è anzi arrivata una maggiore considerazione in patria per alcuni gruppi e singole personalità. [...]

Quelle citate sono le punte di un iceberg di un fenomeno diffuso e crescente fatto di *tournées*, *scambi*, ma che ha portato anche a *coproduzioni* e alla fondazione di *network* molto attivi. Il punto di partenza è stato spesso la potenzialità dei singoli spettacoli, ma in altri casi i gruppi hanno scelto di lavorare su precisi territori (Sudamerica o Albania),

²¹⁸ Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana*, Roma, Castelvechi, 2000, p. 72.

²¹⁹ Silvana Sinisi, *Neoavanguardia e postavanguardia*, cit., p. 734.

²²⁰ Ivi, p. 736.

investendo spesso in rapporti inizialmente non remunerativi, per poi vederli crescere: c'è chi ora è di casa in Francia [...], o fa avanti/indietro dalla Germania, chi coproduce col Giappone, chi è ormai naturalizzato argentino.²²¹

Si tratta di un processo di «internazionalizzazione» dei circuiti teatrali (destinato a continuare, e anzi ad accentuarsi grazie all'abolizione delle frontiere interne alla UE e alla riduzione sia dei costi che dei tempi di viaggio, sino ai giorni nostri) che finirà ben presto per influenzare anche i modi di produzione e i linguaggi utilizzati. Molti artisti si dedicheranno alla ricerca di forme di espressione che valorizzino l'aspetto profondamente «interculturale e transculturale» del mezzo teatrale, con risvolti importanti anche sul fronte dell'impegno sociale, come d'altronde impone il delinearsi di paesaggi metropolitani sempre più multiculturali (fondamentale, in questo senso, la lettura di *Il teatro dell'altro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, in cui Marco De Marinis esplora la questione del rapporto con l'alterità nel teatro del Novecento); in determinati casi si approfitterà inoltre del peso maggiore della presenza italiana sulla scena internazionale per cercare altrove le possibilità lavorative e il riconoscimento che non si trovano in patria.

Le potenzialità del teatro italiano all'estero si scontrano con la scarsa efficacia degli interventi contributivi e promozionali pubblici, ma alcune personalità e compagnie si sono affermate con importanti risultati e sono sempre più numerosi i gruppi che si affacciano sui mercati stranieri. [...]

L'interesse si è concentrato per lo più su alcuni gruppi che, esprimendosi con linguaggi universali, o tecnologici (o comunque valorizzando la componente visiva, musicale, coreografica), hanno saputo conquistare stima e considerazione critica degli operatori stranieri (spesso in anticipo e con maggiore enfasi di quelli italiani).²²²

Se per Mimma Gallina una svolta decisiva, per quanto riguarda l'aumento dell'interesse verso i prodotti della ricerca teatrale italiana, si può cogliere soprattutto a partire dalla metà degli anni Novanta in poi, è possibile tuttavia ravvisare alcuni segnali del nuovo corso già nei primi anni del decennio. Uno di questi è la *tournee* di Carmelo Bene in terra russa, battezzata «Italiani a Mosca» e fortemente voluta dall'allora presidente dell'Unione artisti sovietici ed ex ministro della cultura Valerj Shadrin, che «stravede per lui»²²³ e non si arrende quando le sue prime richieste incontrano le risposte perlomeno stravaganti degli organismi ufficiali italiani:

In Italia, al ministero, un solerte funzionario gli comunica di non saperne niente. All'Etì, l'allora direttore Bruno D'Alessandro gli dà la feroce notizia: "Carmelo Bene è deceduto".

²²¹ Mimma Gallina, *Il teatro possibile*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 164-165.

²²² Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro*, Milano, Franco Angeli, 2014, pp. 356-357.

²²³ Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, cit., p. 378.

Shadrin non rinuncia per così poco. E la spunta. I due, l'irriducibile russo e il presunto estinto, s'incontrano finalmente in via Aventina, a casa di Bene. Il tempo di congratularsi d'essere ancora in vita e di firmare il contratto. L'"Achilleide" (già varata al Teatro Olimpico nell'aprile '90) a Mosca e a Pietroburgo. Cifre esorbitanti – rigorosamente in dollari – per le stremate casse del vacillante impero.²²⁴

L'insistenza di Shadrin viene premiata quando, alla fine del dicembre '90, Bene viene accolto trionfalmente a Mosca come «lo zar del teatro italiano». Ha a disposizione una vettura con autista personale, quattro interpreti («tra cui quello ufficiale di Gorbaciov»²²⁵) e un'intera *suite* d'albergo; le aspettative nei suoi confronti, alimentate dai testi e dalle registrazioni delle sue esibizioni che già sono in circolazione da qualche tempo, sono altissime, e la reazione finale del pubblico presente agli spettacoli è di vera e propria venerazione.

Alla "prima", ma anche nelle repliche successive, non volava una mosca a teatro. Si chiude il sipario nel silenzio assoluto. Sembrava un cimitero. Penso a un "fiasco" straordinario, una sorta di choc collettivo. Trascorsi parecchi minuti, mi raggiunge Shadrin in camerino. Mi abbraccia commosso, raggiante. "Un trionfo!". Quel silenzio raggelante testimoniava l'apoteosi. "Devo ringraziare, allora?". "Un vero zar non s'inchina mai", mi esime Shadrin. Sbircio dal sipario chiuso. Qualcuno in platea è genuflesso su un solo ginocchio, come in preghiera (a differenza degli altri spettacoli italiani, mi esibii senza il supporto di traduzione simultanea, riconfermando che il grande teatro non ne ha bisogno).²²⁶

Nonostante l'entusiasmo che circonda la sua presenza in Russia e l'indubbio successo delle sue *performance* attoriali, Carmelo Bene lamenta (con testuali parole) di non aver ricevuto «nessun contributo dallo Stato italiano, che anzi mi fa sapere di non condividere, testualmente, la tournée sovietica»²²⁷. Non a caso quando incontra Strehler, anche a lui di passaggio a Mosca con *La grande magia*, lo costringe a brindare al suono di «Abbasso il governo italiano!»²²⁸. Eppure il festival del teatro italiano all'interno della cui programmazione è inserita la visita di Bene (così come quella di tanti altri fra i quali, oltre al già nominato Strehler, figurano Dario Fo e Franca Rame, Ferruccio Soleri, Giorgio Barberio Corsetti, i Magazzini e altri ancora) è stato organizzato in sinergia con l'Eti, il ministero dello spettacolo e quello degli esteri, ovvero quegli stessi enti a cui Shadrin si era in prima istanza rivolto per mettersi in contatto con l'attore, credendo di trovare collaborazione.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ivi*, p. 379.

²²⁶ *Ivi*, p. 380.

²²⁷ *Ivi*, p. 378.

²²⁸ *Ivi*, p. 380.

L'episodio permette di illustrare quello che era e che sarebbe stato il paradosso di vari attori e registi italiani, considerati 'controversi' entro i confini della propria nazione (e spesso osteggiati in quanto tali) e magari osannati all'estero; è ciò che in sostanza accade anche alla Societas Raffaello Sanzio, fondata a Cesena nel 1981 da due coppie di fratelli (Romeo Castellucci, Claudia Castellucci, Chiara Guidi e Paolo Guidi) e destinata a una tale celebrità internazionale da indurre Ponte Di Pino a scrivere, nel 2013:

È vero, la Societas Raffaello Sanzio ha un enorme successo, in Italia e soprattutto fuori. Da tempo è una delle compagnie teatrali più note e apprezzate della scena mondiale. Da anni "fa tendenza" ed è il nome di richiamo nei più prestigiosi festival internazionali [...]. Gli spettacoli sono spesso coprodotti da importanti istituzioni e teatri stranieri e hanno ormai un mercato globale: nella stagione 2011-12, le repliche all'estero sono state più di 120, moltissime fuori dall'Europa. Il gruppo di Cesena gode da anni di un seguito attento e numeroso nelle capitali mondiali della cultura, dove le sue apparizioni vengono accolte come eventi, anche se spesso scatenano reazioni scandalizzate e addirittura proteste violente, che ne accrescono il fascino e aggiungono risonanza mediatica.²²⁹

«È forse un gruppo di culto», continua l'autore di *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, «ma una parte della critica non capisce o non sopporta i suoi lavori»²³⁰. Ecco qual è la costante contraddizione della Raffaello Sanzio, che oscilla continuamente fra successo e scandalo, sfiorando più volte la censura, come avviene nel 1990. È il 1990 infatti l'anno di *Gilgamesh*, rivisitazione teatrale dell'epopea sull'omonimo eroe babilonese, sviluppata secondo i dettami di una teatralità violenta, perturbante, primordiale, a tratti blasfema, attraverso la quale la compagnia tenta di connettersi con le origini del mito e del linguaggio. Lo spettacolo viene presentato in modo quasi clandestino, senza nessuna pubblicità ad accompagnarlo, ed è riservato a un pubblico ridottissimo (le fonti parlano di non più di quaranta spettatori per ogni replica) che viene introdotto all'interno di un'ex fabbrica di Milano per assistere a quello che sembra un antico rito misterico:

Gilgamesh, pensato per andare in scena in luoghi non teatrali e scampato per un pelo alla censura, è accompagnato da un radicale silenzio: nessun annuncio, totale rinuncia ai media (alla stregua delle antiche *schemata*, le figure segrete dei drammi misterici greci) e un legame quasi telepatico con i quaranta sconosciuti spettatori accolti ogni sera nel catacombale luogo dell'azione, nell'idea di un teatro che tenta di sottrarsi al controllo della comunicazione, che professa il culto segreto ed esoterico del mostrare e sbandiera, nella sua piccolezza, una potenziale dimensione di minaccia politica.²³¹

²²⁹ Oliviero Ponte Di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Doppiozero, 2013, p. 5.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana*, cit., p. 91.

È sufficiente la sera della prima perché scoppi una polemica. Alcuni ospiti del CRT (il Centro di Ricerca Teatrale, sorto a Milano nel 1974 come controparte istituzionale del Piccolo e deputato alla promozione del teatro sperimentale), che sponsorizza lo spettacolo, si sentono disturbati e probabilmente offesi dalla natura provocatoria e iconoclasta del medesimo. Ciò che ne consegue è che il presidente del CRT Sisto Dalla Palma, descritto da Ponte di Pino come un «democristiano ‘illuminato’»²³², minaccia subito di sospendere le rappresentazioni, ed è costretto a rinunciare al suo proposito solo al termine di un’intensa battaglia mediatica che si risolve a favore degli attori; le repliche previste si salvano, nonostante tutto, ma se nell’immediato non sembrano verificarsi ricadute negative, l’inequivocabile volontà di attaccare il gruppo censurando il suo ‘scandaloso’ operato tornerà a manifestarsi in modo molto più grave e subdolo (cioè, come ormai è di prassi, sul piano economico) nel lungo termine:

La polemica su *Gilgamesh* – che s’accende la sera del debutto milanese – ha pesanti conseguenze. La compagnia incontra gravi difficoltà sul fronte delle sovvenzioni ministeriali, che mettono a rischio la sua sopravvivenza. Il sostegno del governo centrale sancisce infatti, agli occhi degli enti locali, dei teatri e dei festival, la credibilità di una compagnia ed è di fatto una condizione necessaria per entrare nella programmazione dei neonati Centri di Ricerca. La misura punitiva costringe la *Societas Raffaello Sanzio* a una profonda revisione del proprio *business plan*, spingendo in primo luogo verso lo sviluppo delle attività non strettamente legate alla produzione e alla vendita degli spettacoli. In queste “economie accessorie” trova maggior spazio l’impegno pedagogico, che da sempre rientra nella vocazione del gruppo e trova così nuovo impulso [...]. La ricerca di uno sbocco all’estero per i propri spettacoli è la seconda strada da intraprendere, vista la riduzione del mercato interno. Anche in questo caso l’handicap spinge il gruppo a una visione più ampia e a sviluppi imprevedibili.²³³

Venendo a mancare i finanziamenti, la *Raffaello Sanzio* – «espulsa dalla ricerca e assurdamente equiparata alle compagnie di giro»²³⁴ – è costretta a porsi con drammatica urgenza il problema del proprio sostentamento: le principali opzioni che le si offrono in tal senso sono l’intensificazione dell’attività didattica, con la produzione di laboratori teatrali dedicati specialmente ai giovani, e la ricerca di un riconoscimento (e, con esso, di un possibile mercato per i propri spettacoli) al di fuori dell’Italia. Vincente si rivelerà in particolare quest’ultima scelta; gli «sviluppi imprevedibili» a cui accenna Ponte di Pino consistono infatti nell’incredibile fama conquistata dal gruppo emiliano all’estero (fama che più tardi gli consentirà di vedere mutata, di riflesso, la sua situazione anche in

²³² Oliviero Ponte Di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, cit., p. 45.

²³³ *Ivi*, p. 46.

²³⁴ *Ivi*, p. 47.

patria), dove in breve tempo viene considerato un punto di riferimento imprescindibile del teatro di ricerca contemporaneo. Ma una volta che Romeo Castellucci e compagni si sono rivolti ai più ampi scenari internazionali, e che questa loro strategia ha reso innegabile l'assenza di un reale sostegno alla sperimentazione da parte di chi avrebbe dovuto rappresentarla e difenderla, cosa rimane in Italia?

Resta un dato di fatto: l'inefficienza di un sistema di sovvenzioni che privilegia le proposte commerciali più forti, che non appare in grado di razionalizzare e valorizzare il teatro pubblico, che ingabbia il teatro in categorie burocratiche, che non ha la più pallida idea di quello che può essere un ricambio generazionale, che mette in atto provvedimenti sostanzialmente censori. Ma soprattutto è inquietante che lo status quo venga rotto solo per penalizzare realtà che hanno una "coscienza critica" forse un po' troppo vigile.²³⁵

²³⁵ Ivi, p. 48.

7.2. 1991-1997: *Parliamo di donne / Sesso? Grazie, tanto per gradire*

Benché negli anni Novanta Dario Fo e Franca Rame abbiano ormai un'età ragguardevole e una grande scorta di successi alle spalle, sono ben lontani dall'idea di ritirarsi a vita privata, e non certo per motivi economici dal momento che potrebbero già permettersi di spendere i loro anni futuri in modo più che dignitoso. Al contrario, malgrado non cessino mai contrasti con le istituzioni (tanto che l'Eta esercita non poche pressioni per cercare di impedire che partecipino allo stesso festival sovietico di cui abbiamo parlato in relazione a Carmelo Bene), non cala né la loro energia, né la loro creatività, né l'interesse per il mondo in cui vivono, anche se questo interesse viene in certi periodi a rivolgersi più verso determinati temi sociali piuttosto che verso gli eventi politici cui sono soliti dedicarsi con la loro satira. È quello che succede nel '91, quando, mentre Dario viaggia con *Johan Padan a la scoperta de le Americhe*, Franca si concentra sulla messa in scena di *Parliamo di donne*, riallestimento di uno spettacolo sulla condizione femminile (articolato in due atti unici, *L'eroina* e *Grasso è bello*) che aveva già debuttato nel 1977 alla Palazzina Liberty, segnando l'apertura di una nuova fase del lavoro dei coniugi Fo, nella quale Franca aveva conquistato una sua indipendenza artistica e – in linea con l'esplosione della protesta femminista – aveva preso le distanze dal ruolo di «bella svampita» tipicamente affidatole.

Si tratta quindi, a più di dieci anni di distanza, di un'opera rodada e ormai non più direttamente collegabile a un contesto attuale di femminismo militante, ma il dibattito sulla donna (oltre che sulla droga e sull'AIDS, che sono gli altri punti focali del testo) deve continuare a 'scottare' se i teatri di Bolzano e di Rovereto, la cui gestione era affidata a dei religiosi, rifiutano di concedere il permesso di rappresentarla nelle loro sale.

Era sorprendente che la Chiesa continuasse a esercitare un potere di quel genere, ma due Italie stavano per entrare in conflitto tra loro. [...] Dario dichiarò che era stanco della satira politica e che il suo teatro, in futuro, si sarebbe dedicato perlopiù alla critica sociale. [...] Il momento scelto per una dichiarazione sulla perdita di interesse per la politica non fu dei migliori, dal momento che la scena politica italiana stava per essere rivoluzionata [...].²³⁶

Un articolo su «La Stampa», intitolato *Chi ha paura del «teatro cattivo»?*, esordisce con «Il clima è surriscaldato. L'episodio delle due sale negate e Franca Rame ha riacceso i malumori del teatro italiano. [...] Dario Fo parla di un segnale minaccioso. Sulla seconda metà di questo 1991 sembra incombere una forma di intolleranza che alcuni chiamano censura e altri affermazione dei principi

²³⁶ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 328.

morali»²³⁷. Una folta schiera di uomini di teatro, tra cui Perlini e Albertazzi, si schiera dalla parte dell'attrice e parla senza mezzi termini di censura, rifiutandosi di identificare in qualsiasi altro modo il gesto ingiustificabile dei due teatri. Franca commenta: «*Parliamo di donne* è un titolo che non lascia immaginare nulla di morboso, di osceno. Non mi aspettavo una simile decisione. Gli argomenti di cui parlo, l'eroina e la solitudine di una madre, sono sacri, appartengono alla vita. [...] I miei sono testi di riflessione. In essi non c'è una sola parola volgare. E allora? Forse do fastidio io.»²³⁸ Dario attribuisce la colpa alla «parte più retriva del conservatorismo»²³⁹ e afferma che lo spettacolo sia stato bocciato a priori, senza neppure conoscerne il contenuto, ma solo l'autrice (come sembrerebbe confermare il fatto che i gestori non forniscano nessuna effettiva spiegazione riguardo alla loro decisione).

«La Stampa» non è certo l'unico quotidiano a occuparsi del rifiuto ricevuto da Franca; visto lo stato di notorietà (nazionale e internazionale) raggiunto da lei e Dario, la vicenda trova una risonanza adeguata su tutte le maggiori testate giornalistiche. Vediamo per esempio cosa scrive «L'Unità», che rievoca gli anni dell'esilio dai circuiti ufficiali, il 9 dicembre 1991:

Senza nessuna motivazione ufficiale, il parroco che gestisce a Bolzano il Teatro Concordia ha vietato le repliche di *Parliamo di donne*, il nuovo spettacolo di Franca Rame. E quest'anno, nessuno dei testi della compagnia Fo-Rame è stata inserita nel circuito delle sale ufficiali dell'Eta. Una censura scattata per paura di testi impegnati, che parlano di droga e sparano di Colombo? Un ritorno all'ostracismo politico?²⁴⁰

Il pubblico è dalla parte di Franca, l'affluenza alle repliche di *Parliamo di donne* altissima, tanto che l'attrice ironizza più volte sul sentirsi quasi in dovere di ringraziare i suoi avversari per averle fornito l'occasione di farsi una tale pubblicità gratuita.

Passano tre anni; tre anni a dir poco densi di cambiamenti per quanto riguarda la storia italiana. Il terremoto politico scatenato dall'operazione Mani Pulite con una serie di indagini e di arresti per corruzione ha portato al crollo dei vecchi partiti di maggioranza (è la fine della cosiddetta «prima repubblica») e all'emergere di nuove forze politiche come la Lega e Forza Italia, insieme all'entrata in scena di Silvio Berlusconi, prima 'semplice' imprenditore. La politica sarebbe presto tornata nel mirino di Dario e Franca; ma nel frattempo prosegue il percorso di emancipazione intrapreso da

²³⁷ Osvaldo Guerrieri, *Chi ha paura del «teatro cattivo»?»,*

<<http://www.eclap.eu/portal/?q=home&axoid=urn:axmedis:0000:obj:e3979411-7066-4b25-bef8-2b734e31cb6c§ion=europeana>>

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ Stefania Chinzari, *Franca Rame vietata a Bolzano e nelle sale dell'Eta*, <http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1991_12/19911209_0017.pdf&query=franca%20rame>

quest'ultima, che nel 1994 conosce un altro momento importante con *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, un monologo al femminile basato sul libro del figlio Jacopo, cioè *Lo zen e l'arte di scopare*.

Il testo di questo nuovo lavoro sulla sessualità, redatto a sei mani, è ben lontano dal poter essere considerato anche minimamente pornografico, ed è per questo che il verdetto della commissione ministeriale appare incomprensibile agli occhi dei suoi autori: lo spettacolo viene vietato ai minori di diciotto anni. Motivazione: «Il testo venato di satirico umorismo, nonostante un fine didascalico esplicitamente menzionato, in realtà attraverso il crudo linguaggio utilizzato, non integralmente scientifico, potrebbe recare offesa al sentimento comune che richiede il rispetto della propria sfera intima, provocando nel mondo adolescenziale degli spettatori un turbamento con eventuali futuri riflessi in ordine al loro atteggiarsi nei confronti del sesso, il quale non è solo un elenco minuzioso di parti anatomiche»²⁴¹.

Franca è esasperata. Ai giornalisti ripete con rabbia che quell'atto di censura è semplicemente assurdo, anacronistico, che i contenuti trasmessi dalla televisione odierna sono molto più osceni e violenti, e che alcuni insegnanti le hanno addirittura chiesto di rappresentare lo spettacolo (scritto con estrema delicatezza, al contrario di quanto sembrano pensare al Ministero, e stemperato nell'ironia) per i ragazzi delle scuole medie, credendo nel suo valore educativo. Ma dal momento che la legge prevede ancora questo tipo di restrizione, l'unica scelta che rimane ai Fo è presentare ricorso contro il provvedimento della commissione e chiedere al ministro della pubblica istruzione una speciale «dispensa» per poter recitare nelle scuole che ne hanno fatto richiesta. Al di fuori dell'ambito legale, tuttavia, ciò Franca è spinta a fare dall'esperienza è invocare la solidarietà dell'opinione pubblica e dei colleghi, rivolgendosi anche a quel contesto internazionale che negli anni Novanta sta acquisendo sempre maggiore importanza:

Indignata per quell'atto di censura, Franca riprese i metodi della militanza e inviò fax in tutto il mondo per invitare i suoi sostenitori a protestare. Il Ministero fece marcia indietro e emise anche uno speciale decreto con il quale si affermava che l'opera era «intrisa di amore materno» e, dunque, era da raccomandarsi ai minori. [...] A quel punto non era facile capire cosa avessero contestato in precedenza i burocrati, nella loro miopia.²⁴²

La sua mossa, come racconta Farrell, si rivela più che mai azzeccata; la disapprovazione collettiva che piove sul governo italiano da tutto il mondo porta la commissione di revisione teatrale del Dipartimento dello Spettacolo (parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che sostituisce il Ministero del turismo e dello spettacolo da poco abrogato con un referendum) a 'riabilitare' in

²⁴¹ Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, cit.

²⁴² Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 332.

tutta fretta il copione, che d'improvviso viene giudicato «pervaso dall'affetto di profondo amore materno»²⁴³, revocando così il divieto per chi non abbia raggiunto la maggiore età. Il «Corriere della Sera», commentando l'accaduto, cita un'ironica affermazione di Carmelo Bene: «È il ministero dello Spettacolo o lo spettacolo del ministero?». E aggiunge: «Il ministero non esiste più, ma al Dipartimento che fa capo alla Presidenza del Consiglio la recita continua»²⁴⁴. Se si esaminano le caratteristiche dell'intervento censorio e il modo repentino in cui è stato poi ritrattato, sembra plausibile che l'intenzione di fondo fosse colpire, più che la *pièce* in sé, chi vi stava dietro.

La mobilitazione generale a favore di *Sesso? Grazie, tanto per gradire* conferma che vede bene chi, negli stessi anni, sta cercando di farsi conoscere all'estero non solo per avere la possibilità di esportare il proprio lavoro (ottenendo il ritorno economico e il prestigio che bastano a garantire una certa indipendenza), ma anche per farsi meglio valere in Italia. Contro la fossilizzazione di una rete di Stabili saldamente radicati al territorio, si delinea una generazione di attori e registi spesso marginali e irregolari, ma comunque sempre più 'mobili', cioè disposti a spostarsi, a viaggiare, a stringere nuove relazioni e confrontarsi con nuovi contesti. Quanto alla popolarità internazionale, Dario Fo e Franca Rame erano fra i pochi ad averne già in abbondanza, e sapevano usarla con intelligenza. E altra se ne sarebbe aggiunta nel 1997, quando Dario sarebbe stato infine insignito del Nobel per la Letteratura, scalzando il poeta Mario Luzi: eppure, fra i rappresentanti del mondo della cultura e della politica suoi connazionali sarebbero state più frequenti le reazioni di disprezzo e di incredulità che quelle di sincero compiacimento per il grande onore tributato a un artista italiano.

La motivazione ufficiale dell'Accademia recitava che Fo «seguendo la tradizione dei giullari medievali, fustiga il potere e riabilita la dignità degli umiliati. Il misto di risa e serietà, apre i nostri occhi sugli abusi e le ingiustizie nella società. La sua indipendenza e il suo modo netto di schierarsi lo hanno portato ad assumersi grossi rischi, dei quali ha dovuto subire le conseguenze». La motivazione identificava come di vitale importanza per il suo percorso anche la «tradizione non-istituzionale» [...]. Dario rimase deliziato dal termine «giullare»: a *La Repubblica* dichiarò che «mi piace questo premio perché è la vendetta dell'attore, perché va al giullare e non al letterato».²⁴⁵

²⁴³ Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*, cit.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Joseph Farrell, *Dario e Franca*, cit., p. 338.

7.3. 1998: l'abolizione della censura preventiva

Abbiamo constatato, attraverso la vicenda di *Sesso? Grazie, tanto per gradire*, come nel 1994 risultasse ancora in vigore la legge n. 161, risalente al 'lontano' 1962, che di fatto non aveva abolito del tutto la censura preventiva, ma aveva introdotto una norma più blanda, secondo la quale la commissione ministeriale poteva intervenire solo per autorizzare o meno la visione di uno spettacolo ai minorenni. È nel '98 che si arriva finalmente ad «abrogare anche questa parte facoltativa, lasciando in vita il meccanismo di revisione preventiva esclusivamente per le opere cinematografiche»²⁴⁶ (d. lg. 8 gennaio 1998, n. 3).

In Italia da qualche anno la censura teatrale non esiste più. Almeno in teoria. Fino a tempi abbastanza recenti, prima di portare in scena uno spettacolo era necessario sottoporre il testo a un'apposita commissione per ottenere un «nulla osta per la visione ai minori». Con risultati grotteschi: ancora negli anni Settanta uno spettacolo-manifesto del «teatro immagine» come *Pirandello chi?* di Memè Perlini rischiava di essere vietato ai minori di 18 anni perché non esisteva alcun testo da far visionare. Finché nel 1998 il ridicolo procedimento contro il film *Totò che visse due volte* di Cipri e Maresco ha finalmente indotto il Ministro della Cultura Walter Veltroni ad abolire la censura preventiva, sia per il cinema sia per il teatro.²⁴⁷

Si tratta certo di un atto significativo, ma non sufficiente dichiarare a dichiarare definitivamente estinto il problema della censura nel teatro italiano. Come avrebbe del resto dichiarato qualche anno più tardi Ponte Di Pino, a ragion veduta, «esistono mille modalità di repressione assai meno goffe e controproducenti del brutale divieto di andare in scena»²⁴⁸.

²⁴⁶ Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro*, cit., p. 30.

²⁴⁷ Oliviero Ponte Di Pino, *Una censura postmoderna*, cit.

²⁴⁸ *Ibidem*.

8. UNO SGUARDO SUGLI ANNI DUEMILA (E SU UN TEATRO DIS-OCCUPATO)

Aprire un discorso sugli anni compresi fra il 2000 ed oggi (per quanto breve e di carattere più che altro riflessivo) al termine di questo lavoro è qualcosa che provoca sentimenti contrastanti. Sarebbe bello, probabilmente, poter concludere con l'abrogazione della censura preventiva come gesto – giusto e condivisibile – di uno Stato «democratico», lasciando così l'impressione che gli eventi presi in esame precedentemente abbiano avuto in parte un loro scopo, in quanto tappe necessarie di un percorso verso il definitivo riconoscimento della totale libertà di espressione nel teatro italiano. Ma la realtà è che la riforma del 1998 non ha fatto altro che eliminare il residuo anacronistico di una normativa che, oltre a gettare cattiva luce sul governo italiano, non aveva semplicemente più un'utilità in un panorama contemporaneo dove la censura (intesa nel suo senso più ampio, che include «tutti interventi lesivi della libertà di espressione, a cominciare da indirizzi discriminatori nelle politiche di finanziamento, o dall'intricato insieme di concessioni, permessi, licenze»²⁴⁹) viaggiava ormai da tempo su ben altri binari. Che ci sia ancora qualcuno che talvolta si sente in dovere (e in diritto, il che è peggio) di vestire i panni tradizionali del censore è fuor da ogni dubbio: lo dimostrano *bagarre* come quella scatenata nel 2002 dell'allestimento siracusano delle *Rane* di Aristofane, firmato da Luca Ronconi, che ha dovuto affrontare gli attacchi di Gianfranco Micciché a causa della presenza di immagini che raffiguravano noti uomini politici (primo fra tutti Berlusconi) nella scenografia. L'azione intimidatoria di Micciché, volta a obbligare il regista ad eliminare tali ritratti dalla rappresentazione, nasceva dall'idea, peraltro esplicita perché percepita come legittima, secondo la quale chi prende soldi pubblici non può criticare il governo; una pretesa arrogante, certo, ma anche la convalida di ciò che, ormai, era un dato di fatto.

Mi è stato detto che siccome prendo i soldi di Berlusconi (intendendo immagino i contributi dello Stato versati al Piccolo), il teatro pubblico non dovrebbe criticare chi gli dà i soldi. [...] Non ho potuto utilizzare la scenografia perché un "consiglio" è stato dato al teatro, ed un ragionamento pacato è stato poi fatto da parte del prefetto di Siracusa, Alecci. [...] Ma non si dica che ho preferito togliere i tre pannelli. Ho tollerato questa situazione, per mandare comunque in scena lo spettacolo. Ma me ne andrò da questo teatro e da questo Paese. Mi sono già arrabbiato abbastanza ieri sera. Questo è un vero e proprio caso di censura. E democrazia e censura non possono convivere. Io non ho avversari politici, vorrei averne di artistici.²⁵⁰

²⁴⁹ Mimma Gallina, *Organizzare teatro*, cit., p. 29.

²⁵⁰ Oliviero Ponte Di Pino, *La censura agli spettacoli di Ronconi a Siracusa*, <<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=35&ord=1>>

A seguito delle pressioni, i pannelli incriminati sono stati smontati e lo spettacolo è andato in scena con le cornici lasciate intenzionalmente vuote, a ricordare l'atto prevaricatorio subito da Ronconi e dalla sua compagnia. Finché non è accaduto qualcosa che da un certo punto di vista è ancora più grave: Berlusconi ha fatto piovere dall'alto il consenso affinché si riammettesse la sua effigie nella scenografia, con quella che si presentava tuttavia non tanto come la riparazione di un torto, quanto come la magnanima concessione di un governante 'illuminato'. Lo sottolinea Curzio Maltese su «Repubblica»:

[...] la vicenda della rappresentazione ronconiana de «Le Rane» con uso di maschere governative, ieri bloccata dallo zelante Miccichè e oggi sdoganata dall'intervento di Berlusconi (fra gli applausi degli artisti), è soltanto penosa e ridicola. Penosa e ridicola era già la censura del Miccichè, il piccolo vicerè siciliano del premier. Ancora più penoso e ridicolo, oltre l'apparenza liberale, è il comunicato con il quale Berlusconi, travestito anche nella retorica magniloquente da novello Re Sole, concede il «permesso» a Ronconi di satireggiare con la sua sacra immagine. Ma più penoso di tutto è il breve ma commosso ringraziamento di Ronconi e di Escobar a sua maestà per il gesto di alta «intelligenza e civiltà».²⁵¹

Altro meccanismo censorio rimasto in voga, e anzi dal *trend* crescente, è quello della querela («con annessa richiesta di danni miliardari»²⁵²), che molti autori-attori satirici hanno conosciuto a proprie spese. Nemmeno un Dario Fo già premio Nobel ne è stato immune: nel 2004 Marcello Dell'Utri ha avviato infatti un procedimento contro di lui e Franca Rame per essere stato a suo parere diffamato nell'*Anomalo bicefalo*, un testo che, neanche tanto fra parentesi, aveva già creato problemi al momento della sua messa in scena al Piccolo di Milano (il cui consiglio di amministrazione, su insistenza della destra, aveva tentato di impedire il debutto, con una manovra che era andata all'aria solo quando era stata denunciata dal direttore Escobar al «Corriere della Sera»). Ironico, secondo Travaglio, il fatto che per chiedere il milione di euro di risarcimento per i «danni morali» di cui sarebbe stato vittima, il senatore abbia dovuto rivolgersi a quello stesso Tribunale di Milano che da anni lo processava per vari reati. Ma le rivendicazioni non si fermavano all'ingente cifra di denaro: al tribunale chiedeva anche «di imporre a un premio Nobel e a una grande attrice di tagliare la commedia là dove non piace a lui. Là dove i due manigoldi hanno osato addirittura accostarlo – in vari teatri e financo su un canale satellitare – ad ambienti mafiosi»²⁵³.

²⁵¹ Curzio Maltese, *Il palcoscenico della signoria*, <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/05/21/il-palcoscenico-della-signoria.html>>

²⁵² Oliviero Ponte Di Pino, *Una censura post-moderna*, cit.

²⁵³ Marco Travaglio, *La querela buffa di Dell'Utri contro Fo & Rame*, «L'Unità», 16 gennaio 2004, p. 8.

Il canale satellitare che avrebbe dovuto mandare in onda la ripresa dello spettacolo, dopo aver ricevuto una diffida sempre da Dell'Utri (a quanto pare preoccupato, oltre che per sé, per la «precisa volontà di attaccare e denigrare la persona del presidente Silvio Berlusconi»²⁵⁴) ha infine deciso, su suggerimento di Franca, di trasmettere ugualmente il programma, omettendo però l'audio e segnalandone in sovrapposizione il motivo. Lo stratagemma della protesta muta ha funzionato; la stampa italiana e soprattutto quella straniera hanno dato grande rilievo alla notizia, esprimendo all'unisono una forte indignazione e permettendo alla fine che *l'Anomalo bicefalo* andasse di nuovo in onda, stavolta col sonoro. Ancora una volta, grande importanza ha rivestito la fama acquisita all'estero dalla coppia Fo-Rame, e notevole si è rivelato il ritorno pubblicitario dell'operazione mediatica così innescata.

D'altro canto per un comico (e in generale per un artista) le censure sono come le medaglie per i generali: una prova di eroismo e integrità che garantisce indipendenza di giudizio agli occhi del pubblico. Insomma, una forma di pubblicità gratuita, che a volte può essere addirittura cercata attraverso lo scandalo. Purtroppo si trovano sempre più di rado quei parroci un po' ingenui e quei sindaci sbruffoni che all'ultimo momento negano la sala al guitto sboccato e sovversivo, garantendo qualche articolo sulle gazzette locali e l'inevitabile solidarietà.

Peraltro le frecce della censura non sono rivolte tanto ai big della satira o del dissenso politico. Servono soprattutto a intimidire gli altri, quelli tra gli artisti e soprattutto tra chi programma i teatri che non vogliono crearsi troppi problemi. Perché tutti sappiamo che la forma più efficace di censura è l'autocensura.²⁵⁵

Una volta assodato che episodi come quello delle *Rane* o dell'*Anomalo bicefalo* continuano e continueranno con ogni probabilità a verificarsi anche nel prossimo futuro, dovrebbe forse impensierire in maggior misura, se confrontata con essi, la tranquillità – ai limiti della piattezza e della monotonia – che caratterizza attualmente l'attività di gran parte dei teatri italiani, ai quali sembra invece estranea pressoché qualsiasi situazione di conflitto con gli organismi amministrativi e politici che stanno alle loro spalle. Fintanto che si presentano occasioni di contrasto, infatti, ciò significa perlomeno che qualcuno rifiuta ancora di uniformarsi alle politiche culturali dominanti, ribellandosi alla persistenza di logiche di controllo di radice fascista, impennate sulla concessione di sovvenzioni ai soggetti 'adatti' e 'meritevoli' (secondo criteri che vengono modificati in base alla linea di condotta che si vuole cercare di imporre). La scarsità di proposte che risultino davvero innovative e/o polemiche va ricondotta di conseguenza al fenomeno silenzioso dell'autocensura,

²⁵⁴ Peter Gomez, Marco Travaglio, *Regime*, Milano, BUR, 2004, p. 393.

²⁵⁵ Oliviero Ponte Di Pino, *Una censura post-moderna*, cit.

definibile anche come il «mal sottile» della sperimentazione teatrale, che riesce a neutralizzare agevolmente (grazie alla sostanziale dipendenza dal sostegno pubblico, tra l'altro drasticamente ridimensionato, nel contesto dei recenti «tagli alla cultura», con la riduzione degli stanziamenti per il FUS) la potenziale audacia e spericolatezza delle nuove leve prima ancora che queste rischino di creare qualche perturbazione all'interno dell'*establishment*; e questo vale innanzitutto per i Teatri Stabili, come illustra per esempio l'evoluzione del repertorio del Piccolo a più di cinquant'anni dalla sua fondazione:

Ma la prova sovrana di quanto sia oggi acqua fresca il Piccolo di E.R. è che si realizza nell'esatto contrario di quello che è stato nei suoi mitici primi quarant'anni: grande quanto alle dimensioni, ben sovvenzionato praticamente a piè di lista, e soprattutto... senza nemici. Sissignori! Il Piccolo Teatro d'Europa non ha più nemici! E perché dovrebbe averne? Dove sono più le battaglie sui grandi temi, come quelle – una volta – per ciò che rappresentavano “Vita di Galileo” o “L'opera da tre soldi”? Dov'è l'odore di zolfo – così eloquentemente rimpianto da Gassman – che attirava sul Piccolo gli anatemi e gli esorcismi dei benpensanti e della conservazione? Benpensante fin nei buchi del naso, allineato, rispettoso, conservatore del mondo così com'è e della poltrone così come sono, alleato a priori di chiunque sia al potere, perfettamente ambidestro e ambisinistro, il Piccolo non ha più un nemico che è uno!
Che pace! Sì: ma che brutto segno!²⁵⁶

Non è d'aiuto, in tale ambito, l'abituale disunione che contraddistingue la classe italiana dei lavoratori dello spettacolo, avvezzi a badare ciascuno al proprio *particolare* e poco propensi a intraprendere azioni collettive al fine di tutelare il loro operato (un atteggiamento individualista che fa parte di un DNA in parte ereditato dal vecchio sistema delle compagnie private di giro).

Fonte di speranza, per quanto riguarda sia questo aspetto sia la possibilità di un cambiamento profondo nelle dinamiche produttive che stanno all'origine del sistema teatrale, è stata in tempi molto recenti l'esperienza dell'occupazione del Valle, il più antico teatro di Roma, iniziata il 14 giugno 2011 per scongiurare la chiusura della struttura a seguito della soppressione dell'Eti e la sua conseguente cessione a privati. Un'occupazione nata come gesto di protesta, ma proseguita (grazie anche alla sensibilizzazione dell'opinione pubblica) come processo di riappropriazione e di elaborazione 'sul campo' di un modello efficace per una gestione diversa dei teatri pubblici e più in generale della cultura, basata sui principi di autogoverno, uguaglianza, cooperazione e assenza dell'intervento statale.

²⁵⁶ *C'era una volta un piccolo teatro*,
<http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=92:cera-una-volta-un-piccolo-teatro&catid=44&Itemid=61>

Occupare. Il corpo compie il suo gesto: aprire una porta, oltrepassare una frontiera, occupare uno spazio sia esso pubblico o privato è una forzatura dell'esistente, un'affermazione di presenza: «io sono qui». È un atto illegale. Occupare il Valle ha significato per noi mettere in discussione la definizione di ciò che è legale e di ciò che è illegale, ridefinendo il piano dalla legalità alla legittimità. La forza/energia impiegata dal corpo nel compiere il gesto modifica lo spazio, sfida la staticità delle regole, osa disobbedire. Osa trasformarsi. Laddove c'era una parete ora c'è una finestra, laddove c'era una fila ordinata ora c'è una comunità, il recinto è abbattuto, lo spazio è reso *pubblico*.²⁵⁷

Alla prima fase, in cui non si parlava ancora di Fondazione Teatro Valle Bene Comune ma solo di Comitato Teatro Valle Bene Comune, ho partecipato in prima persona nel settembre del 2011, quando mi sono recata a Roma per dare il mio piccolo contributo alla causa e vedere con i miei occhi cosa stesse succedendo, al di là di quanto raccontavano giornali e televisione, perché intuivo che al Valle si stava scrivendo una pagina importante del teatro italiano contemporaneo. Era ospite del teatro occupato, in quei giorni, Paolo Rossi, che teneva spettacoli e seminari gratuiti (come molti altri artisti prima e dopo di lui, per esprimere il suo sostegno alla lotta contro la privatizzazione) al termine dei quali ricordo che ringraziava sentitamente, dicendo che grazie a quell'esperienza era tornato a ricordarsi del perché faceva teatro.

Nella mia breve permanenza al Valle ha lasciato una grande impressione su di me, in positivo, soprattutto l'alto livello di efficienza, di ordine e di organizzazione dimostrato dai coordinatori dell'occupazione. Era chiaro fin da allora che non si ponevano soltanto il problema di contestare un certo tipo di amministrazione, ma anche di dimostrare che ne poteva esistere un altro più funzionale. Ho potuto dormire in un sacco a pelo sul palcoscenico del teatro, ma dovevo farmi assegnare dei turni di lavoro, come tutti. I camerini e gli uffici erano stati convertiti in alloggi, il foyer in sede operativa. C'era molto da fare: cucinare, telefonare, scrivere, sorvegliare l'entrata e l'uscita del pubblico, pulire (poche altre volte ho visto un teatro così pulito). Sono stata istruita dai membri del Comitato sul comportamento da tenere in caso di irruzione; le istruzioni erano di non opporre nessuna resistenza se non quella passiva, ma di chiamare il prima possibile i giornalisti con cui erano in contatto. Dopo gli spettacoli, i laboratori e le assemblee la gente si radunava davanti alla facciata per parlare e discutere, c'era una grande animazione, e l'aria probabilmente era simile per certi versi a quella che si doveva respirare alla Palazzina Liberty di Milano negli anni Settanta; ci penso e mi torna in mente Gaber che canta «libertà è partecipazione».

²⁵⁷ *Teatro valle occupato*, Roma, DeriveApprodi, 2012, pp. 15-16.

Ricordo il collegamento video in diretta con Venezia, dove nel frattempo stavano prendendo possesso anche del Teatro Marinoni. La parentesi autogestita del Marinoni era destinata a concludersi nel 2013, quella del Valle invece a durare fino all'agosto 2014, quando davanti agli ultimatum del comune di Roma gli occupanti si sono trovati infine costretti a sgomberare. Dei tre anni di gestione condivisa è rimasta la lunga serie di iniziative culturali promosse dalla Fondazione (ex Comitato) Teatro Valle Bene Comune, a cui è stato negato il riconoscimento di personalità giuridica – e quindi la fuoriuscita dall'illegalità – da parte della Prefettura, malgrado la presenza di uno statuto e di un atto costitutivo siglato da un notaio.

Un'occupazione che si sta trasformando in una fondazione aperta è un salto nel vuoto, una lucida follia, una scommessa politica e culturale.

La Fondazione è un percorso costituente per la costruzione di una nuova istituzione del comune, che scardini il meccanismo di ingerenza partitica e sia principio ispiratore di nuove politiche culturali pensate dal basso. Da chi la cultura la ama e la produce.

Un luogo che non è né pubblico né privato ma governato dalla comunità di artisti e cittadini che si mettono in gioco per curare e decidere quali direzioni dare al Teatro Valle. Ogni testa vale un voto nell'assemblea, al di là delle proprie possibilità economiche, secondo il principio dell'uguaglianza inalienabile tra persone.

Con la collaborazione di Stefano Rodotà, Ugo Mattei e di altri giuristi in un percorso partecipato, sta nascendo una forma giuridica avanzata che funzioni da modello riproducibile, per scuole, università, ospedali ecc...²⁵⁸

Sfugge la logica secondo la quale, a fronte del bilancio positivo di ben tre anni di attività e della volontà concreta di occuparsi di una struttura inattiva oltre che di occuparla, un teatro debba comunque chiudere i battenti. Ma una logica forse c'è, ed è quella di uno Stato che cerca di persuadere i cittadini, soprattutto i più giovani, che di arte e di cultura (in un paese dove queste rappresentano le risorse principali, invidiate da tutto il mondo) non si vive; che occuparsi di cultura è un'attività inevitabilmente in perdita e che quindi i tagli sono cosa necessaria, inevitabile. Da un'amministrazione pubblica che preferisce vedere uno spazio pubblico abbandonato e inerte piuttosto che affidarlo a qualcuno che non è sotto al suo controllo, cosa dovremo aspettarci in futuro? La sostanza è che le porte del Valle rimangono chiuse. Là dove c'era grande fermento, adesso c'è silenzio. Non posso che ripetere parole non mie: «Che pace! Sì: ma che brutto segno!».

²⁵⁸ Fondazione Teatro Valle Bene Comune, <<http://www.teatrovalleoccupato.it/category/fondazione>>

9. BIBLIOGRAFIA

Michele Ainis, Mario Fiorillo, *L'ordinamento della cultura: manuale di legislazione dei beni culturali*, Milano, Giuffrè, 2008

Roberto Alonge, *Teatro e società nel Novecento*, Milano, Principato, 1974

Umberto Artioli, *Il teatro di regia: genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004

Adalberto Baldoni, Sandro Provvisionato, *A che punto è la notte*, Firenze, Vallecchi, 2003

Giuseppe Bartolucci, *Inchiesta sui Teatri Stabili*, «Sipario», n. 241, maggio 1966

Carmelo Bene, Giancarlo Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 2002

Lanfranco Binni, *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Verona, Bertani, 1975

Lanfranco Binni, *Dario Fo*, Firenze, La Nuova Italia, 1977

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, trad. it. di Giorgio Monicelli, Milano, Mondadori, 2013

Oscar G. Brockett, *Storia del teatro*, a cura di Claudio Vicentini, trad. it. di Angela De Lorentis, Venezia, Marsilio, 2014

Peter Brook, *I fili del tempo: memorie di una vita*, trad. it. di Isabella Imperiali, Milano, Feltrinelli, 2001

Andrea Camilleri, *Il quadro delle meraviglie: scritti per teatro, radio, musica, cinema*, Palermo, Sellerio, 2015

Stefano Casi, *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*, Pisa, ETS, 2012

Maurizio Cesari, *La censura in Italia oggi (1944 -1980)*, Napoli, Liguori, 1982

Stefania Chinzari, Paolo Ruffini, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000

Sergio Colomba, *La scena del dispiacere: ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, Ravenna, Longo, 1984

Compagni senza censura, a cura di Emilio Benedetti e Collettivo Nuova Scena, vol. I, Milano, Mazzotta, 1970

Emilia Costantini, *Un teatro che arriva in camion*, «Corriere della Sera», 17 novembre 1998

Fabrizio Cruciani, *Teatro nel Novecento: registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985

Horacio Czertok, *Teatro in esilio: la pedagogia teatrale nel lavoro del Teatro Nucleo*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2009

Silvio D'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945

Silvio D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La casa Usher, 1985

Robert Darnton, *Libri proibiti: pornografia, satira e utopia all'origine della rivoluzione francese*, trad. it. di Vittorio Beonio Brocchieri, Milano, Mondadori, 1997

Marco De Marinis, *Capire il teatro: lineamenti di una nuova teatralogia*, Roma, Bulzoni, 2008

Marco De Marinis, *Il nuovo teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987

Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro: interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher, 2011

Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età d'oro: Novecento e oltre*, Roma, Bulzoni, 2013

Maria Pia De Paulis-Dalembert, *Il teatro di Dario Fo tra storia, politica e società*, Firenze, Franco Cesati, 2014

Pippo Delbono, *Il Teatro contro la banalità del vivere della nostra società*, «L'Unità», 1 giugno 2011

Rodolfo Di Giammarco, *Il genio scandaloso che coltivava la solitudine*, «Repubblica», 17 marzo 2002

Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964

Edoardo Fadini, Carlo Quartucci, *Viaggio nel camion dentro l'Avanguardia, ovvero la lunga cinematografia teatrale 1960/1976*, Torino, Cooperativa Editoriale Studio Forma, 1976

Joseph Farrell, *Dario e Franca: la biografia della coppia Fo/Rame attraverso la storia italiana*, trad. it. di Carlo Milani, Milano, Ledizioni, 2014

Mara Fazio, *Regie teatrali: dalle origini a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2006

Dario Fo, Franca Rame, *Una vita all'improvvisa*, Parma, Guanda, 2010

Vittorio Frajese, *La censura in Italia: dall'Inquisizione alla polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014

Mimma Gallina, *Il teatro possibile: linee organizzative e tendenze del teatro italiano*, Milano, Franco Angeli, 2005

Mimma Gallina, *Organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano*, Milano, Franco Angeli, 2007

Mimma Gallina, *Ri-organizzare teatro: produzione, distribuzione, gestione*, Milano, Franco Angeli, 2014

Peter Gomez, Marco Travaglio, *Regime*, Milano, BUR, 2004

Paolo Grassi, *Teatro e società oggi*, «Civiltà delle macchine», n. 6, novembre-dicembre 1964

Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, «Avanti!», 25 aprile 1946

Il teatro del regime, a cura di Franco Quadri, Milano, Mazzotta, 1976

Il teatro italiano del dopoguerra, a cura di Vito Pandolfi, Parma, Guanda, 1956

Il teatro nella società dello spettacolo, a cura di Claudio Vicentini, Bologna, Il Mulino, 1983

Mario Infelise, *I libri proibiti*, Roma-Bari, Laterza, 1999

Stephen King, *On writing: autobiografia di un mestiere*, trad. it. di Tullio Dobner, Milano, Sperling & Kupfer, 2004

L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960-1976, a cura di Franco Quadri, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1977

La sperimentazione nei processi di produzione teatrale, a cura di Alfonso Malaguti e Monica Calcagno, Milano, Franco Angeli, 2012

Carmela Leone, *Il principio di continuità dell'azione amministrativa: tra operatività dell'organo, inesauribilità del potere e stabilità degli effetti*, Milano, Giuffrè, 2007

Lettera programmatica per il P.T. della città di Milano, «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947

Magazzini Criminali, *Genet a Tangeri: una ambientazione*, «Alfabeta», n. 76, 1985

Alberto Manguel, *Una storia della lettura*, trad. it. di Gianni Guadalupi, Milano, Feltrinelli, 2009

Salvatore Margiotta, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2013

Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984

Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, LED, 2007

Dino Messina, *Lo scontro sull'«Arialda»*, «Corriere della Sera», 7 gennaio 2007

Cesare Molinari, *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2008

Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro: dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007

Giorgio Moscon, *I censori all'assalto*, «Il Ponte», n. 2, febbraio 1963

Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994

Daniel Pennac, *Come un romanzo*, trad. it. di Yasmina Melaouah, Milano, Feltrinelli, 2004

Per un convegno sul nuovo teatro, «Sipario», n. 247, novembre 1966

Loredana Perissinotto, *Animazione teatrale: le idee, i luoghi, i protagonisti*, Roma, Carocci, 2004

Oliviero Ponte Di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975-1988*, Firenze, La casa Usher, 1988

Oliviero Ponte Di Pino, *Per un teatro politico?*, «Patalogo», n. 19, 1996

Oliviero Ponte Di Pino, *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Doppiozero, 2013

Alessandro Portelli, *Storie orali*, Roma, Donzelli, 2007

Alessandro Prefetti, *Bollettino della libertà della cultura delle informazioni e delle opinioni*, «Il Ponte», n. 2, febbraio 1963

Proibito, a cura di Marcello Marino, Milano, BUR, 2006

Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978

Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990

Carlo Quartucci, *Sette anni di esperienze*, «Teatro», n. 2, autunno-inverno 1967-1968

Carlo Quartucci, *Teatro stabilizzato e teatro evolutivo*, «Sipario», n. 253, maggio 1967

Revisione dei film e dei lavori teatrali, Milano, Giuffrè, 1962

Graham Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane e il teatro degli estremi*, trad. it. di Lino Belleggia, Roma, Editoria & Spettacolo, 2005

Giuliano Scabia, *Marco Cavallo: da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, Merano, Alphabeta, 2011

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

Scene e figure del teatro italiano, a cura di Elvira Garbero Zorzi e Sergio Romagnoli, Bologna, Il Mulino, 1985

Socialismo e teatro, a cura di Beppe Lopez, Bari, Dedalo, 1971

Storia del teatro moderno e contemporaneo, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, vol. III, Torino, Einaudi, 2000

Storia della lettura nel mondo occidentale, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, trad. it. di Marilena Maniaci, Roma-Bari, Laterza, 1995

Ferdinando Taviani, *Macello ovvero La mossa del cavallo*, «Patalogo», n. 9, 1986

Teatro Valle Occupato: la rivolta culturale dei beni comuni, Roma, DeriveApprodi, 2012

Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento: fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996

Pier Vittorio Tondelli, *Opere*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Bompiani, 2001

Marco Travaglio, *La querela buffa di Dell'Utri contro Fo & Rame*, «L'Unità», 16 gennaio 2004

Un pamphlet qualunque, «L'Unità», 8 novembre 1969

Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997

Valentina Valentini, *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Roma, Bulzoni, 2015

Claudio Vicentini, *La teoria del teatro politico*, Firenze, Sansoni, 1981

Daniela Visone, *La nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2010

Wu Ming, *New Italian Epic: letteratura, sguardo obliquo, ritorno al futuro*, Torino, Einaudi, 2009

10. SITOGRAFIA

Pierluigi Battista, *Autocensura, il virus pericoloso causato dalla paura*,

<http://www.corriere.it/opinioni/15_marzo_08/charlie-hebdo-isis-autocensura-virus-pericoloso-causato-paura-e5d7f038-c58b-11e4-a88d-7584e1199318.shtml>

Francesco Bono, *Dossier Ivrea 1967*,

<<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=108&ord=12>>

C'era una volta un piccolo teatro,

<http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=92:cera-una-volta-un-piccolo-teatro&catid=44&Itemid=61>

Livia Cavaglieri, *Nuovo teatro e teatri Stabili: Carlo Quartucci a Genova (1963-1966)*,

<http://www.turindamsreview.unito.it/link/CavaglieriQuartucci_TDR.pdf>

Stefania Chinzari, *Franca Rame vietata a Bolzano e nelle sale dell'Eta'*,

<http://archivistorico.unita.it/cgi-bin/highlightPdf.cgi?t=ebook&file=/archivio/uni_1991_12/19911209_0017.pdf&query=franca%20rame>

Paolo Di Stefano, *Carlo Di Stefano la censura teatrale in Italia (1600-1962)*,

<<http://www.paolodistefano.name/joomla/libri-e-letture/carlo-di-stefano-censura-teatrale-in-italia.html>>

Dario Fo, Franca Rame, *Biografia completa*,

<<http://www.archivio.francarame.it/francaedario3.aspx>>

Fondazione Teatro Valle Bene Comune,

<<http://www.teatrovalleoccupato.it/category/fondazione>>

Ernesto Galli Della Loggia, *L'Islam non ci chieda di limitare la libertà*,

<http://www.corriere.it/opinioni/15_gennaio_28/islam-non-ci-chieda-limitare-liberta-58aeee1e-a6c3-11e4-93fc-9b9679dd4aa0.shtml>

Gabriele Gizzi, *Vita di Galileo*, <<http://archivio.piccoloteatro.org/include/pdf.php?ID=7443>>

Oswaldo Guerrieri, *Chi ha paura del «teatro cattivo»?*,

<<http://www.eclap.eu/portal/?q=home&axoid=urn:axmedis:00000:obj:e3979411-7066-4b25-bef8-2b734e31cb6c§ion=europeana>>

Ignazio Ingrao, *Papa Francesco su Charlie Hebdo: chi insulta la fede "si aspetti un pugno"*,

<[http://www.panorama.it/news/urbi-et-orbi/papa-francesco-charlie-hebdo-chi-insulta-fede-
aspetti-pugno](http://www.panorama.it/news/urbi-et-orbi/papa-francesco-charlie-hebdo-chi-insulta-fede-aspetti-pugno)>

Curzio Maltese, *Il palcoscenico della signoria*,

<[http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/05/21/il-palcoscenico-della-
signoria.html](http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/05/21/il-palcoscenico-della-signoria.html)>

Massimo Marino, *Nuova spettacolarità*,

<<http://www.doppiozero.com/dossier/annottanta/nuova-spettacolarita>>

Paolo Papi, *Charlie Hebdo: ma è opportuno insistere con Maometto?*,

<<http://www.panorama.it/news/esteri/charlie-hebdo-giusto-pubblicazione-vignette-maometto>>

Emiliano Perra, *Il dibattito pubblico italiano sul comportamento del Vaticano durante la Shoah*,

<<http://www.italianisticaultraiectina.org/publish/articles/000096/article.pdf>>

Oliviero Ponte di Pino, *I Frankenstein del Living Theatre*,

<<http://www.ateatro.it/webzine/2002/03/02/i-frankenstein-del-living-theatre>>

Oliviero Ponte Di Pino, *Il poeta che diventò teatro*,

<<http://www.doppiozero.com/materiali/speciale-scabia/il-poeta-che-divento-teatro>>

Oliviero Ponte Di Pino, *La censura agli spettacoli di Ronconi a Siracusa*,

<<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=35&ord=1>>

Oliviero Ponte Di Pino, *Morte del teatro. Il cavallo ucciso rompe la fiction scenica*

<<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranew.asp?num=107&ord=23>>

Oliviero Ponte Di Pino, *Una censura post-moderna*,

<<http://www.ateatro.it/webzine/2004/02/12/una-censura-post-moderna>>

Franco Quadri, *Il mio teatro, splendida battaglia*,

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1996/03/21/il-mio-teatro-splendida-battaglia.html>>

Christian Raimo, *Il teatro è sempre politico*, <<http://www.internazionale.it/opinione/christian-raimo/2015/07/21/santarcangelo-teatro-festival>>

Strage di Parigi, botta e risposta Renzi-Salvini

<<http://www.lastampa.it/2015/01/10/italia/politica/strage-di-parigi-botta-e-risposta-renzisalvini-DBsX5bg04JtTGPnFbli7FN/pagina.html>>

Walter Valeri, *Dario Fo e Franca Rame alla Palazzina Liberty*,

<<http://www.sagarana.net/anteprima.php?quale=775>>

Silvia Vecchini, *Fausto Paravidino, il nostro drammaturgo all'inglese*,

<<http://www.minimaetmoralia.it/wp/intervista-fausto-paravidino>>

Wu Ming, *New Italian Epic versione 2.0*,

<http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf>

Malala Yousafzai, *Solo la scuola cambia la vita dei bambini*,

<<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2014/12/11/solo-la-scuola-cambia-la-vita-dei-bambini14.html>>