FEDERICA FESTA

TEATRO PROIBITO

(A CURA DI CHIARA PAVONE)

Federica Festa è attrice, autrice e formatrice teatrale. Ha recentemente scritto uno spettacolo mettendo in scena copioni censurati dall'unità d'Italia al 1962. Ne è nato anche il libro Teatro proibito. In scena i tabù di una nazione *(Editoria & Spettacolo, 2011).*

Com'è iniziata la tua ricerca sul teatro proibito?

Stavo facendo una ricerca sul teatro comico negli anni 1920-30 perché vivendo a Testaccio ero molto curiosa di capire dove nascesse il teatro del cabaret, di Petrolini, e così, cercando tra i copioni della Casa dei teatri m'imbattevo spesso nella dicitura – soprattutto mi ricordo che fra i primi fu Aldo Fabrizi, ma anche Petrolini subì la censura – «il copione è stato censurato»; «non è andato in scena». Allora io sono laureata in storia del teatro, ma non mi era mai capitato di affrontare l'argomento censura nel teatro all'università. Così ho scoperto che all'Archivio centrale dello stato questi copioni venivano conservati in un ambito specifico, che è quello che afferisce al ministero della Cultura nelle sue varie diciture, l'ufficio della censura teatrale, che ne conserva tantissimi. Puoi capire l'emozione di arrivare lì e trovare migliaia di copioni impolverati, respinti, manomessi, cancellati, vietati, proibiti… rifiutati proprio nella loro più pura funzione, cioè quella di andare in scena e a me che amo il teatro e amo la libertà di espressione è sembrato un patrimonio da dover far rivivere.

Sei riuscita a fare un confronto con quello che succedeva contemporaneamente negli altri paesi?

In realtà non ho fatto un confronto dettagliato, ho più che altro analizzato quelli che erano i copioni. Naturalmente è stato più facile per me il confronto con la storia più prossima, perché è più facile vedere come circolava un copione… magari nell'Ottocento era più difficile che un copione girasse l'Europa, anche se è successo. Però ci sono degli autori che erano censurati in tutta Europa. Brecht era censurato ovunque, Verdi nel periodo risorgimentale era censurato in Italia. Invece succedeva che dei testi che magari erano autorizzati all'estero, in Italia subivano il veto. Succedeva a tutti i testi legati alla sessualità oppure a tematiche sulla libertà religiosa; *Il Vicario* di Hochhuth [1963] che è un testo tedesco in Italia venne proibito perché si diceva che il papa Pio XII aveva avallato lo sterminio degli ebrei. Quindi la mia analisi è più legata alla storia che ha avuto un copione nei vari paesi, perché fare un confronto... cioè io ho lavorato molto sul campo, sul materiale che avevo lì.

E come hai fatto poi a sapere che negli altri paesi questo copione aveva avuto un destino diverso?

Perché poi ti studi la storia del copione, vedi dove è stato rappresentato la prima volta, di che paese è l'autore, che successo ha avuto all'estero... è chiaro che se un pezzo arriva in Italia magari è perché ha avuto un grande successo all'estero, tante volte c'è l'eco.

Italiani proibiti in Italia, ma che sono arrivati all'estero?

Beh, Dario Fo, per dirne uno... prima Machiavelli, con *La Mandragola*, perché aveva questo tema della sessualità, dell'infertilità; oppure l'Aretino che era stato censurato in Italia perché aveva un linguaggio troppo scurrile... un testo di grande successo, che è *La cortigiana*, antichissimo, in Italia venne proibito. Adesso penso a Pippo Delbono per esempio... personaggi che non stanno in una categoria diciamo allineata, per esaltare i valori costituiti, necessari per il mantenimento dello *status quo* che favorisce sempre il governo, i partiti al potere. Tutti quei personaggi che sono stati sempre un po' scomodi, sovversivi, in teatro raccontano di questa sottrazione, allora come oggi.

Hai preferito, sia nel libro che nello spettacolo, un'impostazione per tematiche. Soprattutto nello spettacolo questa scelta può dare una visione un po' semplicistica delle cose. Ad esempio la guerra, se pur censurata, cambia il suo significato nell'arco di cento anni. Storicizzare una parola censurata ti permette di capire che le cose non sono immobili. Ecco, sono un po' perplessa su questa impostazione per tematiche.

Io non sono una storica... ho voluto fare una cosa che fosse divertente e che non andasse banalmente secondo un excursus storico, cronologico, perché non voleva essere un'analisi storica di come la censura nel teatro è cambiata, ma un'analisi invece, appunto, sull'immanenza di quei concetti.

Hai preferito l'immanenza al cambiamento...

Sì, ecco, anche all'interno della parola guerra, che appunto ho diversificato, o della figura della donna oppure del rapporto con le razze, del rapporto con Dio... in cento anni le cose sono cambiate, però quello è rimasto un macro-concetto, che è rimasto immobile. Anche adesso, se parliamo magari di alcuni di quei concetti... ad esempio c'è una censura riguardo all'omosessualità.

Ho cercato di cogliere l'eterno in cento anni di storia, ecco. È chiaro che questo semplifica, però anche avvicina, perché comunque portare in teatro, per me, cento anni di storia così, a volo d'uccello, in un'ora e un quarto non era una cosa facile; ho pensato di fare una cosa che fosse immediatamente comprensibile. E quindi la parola proiettata "libertà", "adulterio femminile ", "papa"… avrebbe catturato facilmente lo spettatore che era... non era per niente preparato sul contesto storico, e forse aiutava pure me autrice, e come attrice, a far passare il messaggio.

Quindi è venuto prima lo spettacolo, con questa impostazione, e poi il libro.

Io scrivo per il teatro, ho sempre scritto solo per il teatro, quindi non è che io faccio una ricerca e poi penso «che bello, ne vorrei fare un libro!», penso invece «oddio, non vedo l'ora di portarlo in scena!». Poi è venuto fuori questo "malloppone" di copioni e ho pensato – comunque sempre con l'approccio di chi pensa al palco – che così poteva essere fruibile. Il libro è venuto dopo.

A proposito di tematiche, tra le varie che affronti, c'è la ricorrenza di alcuni personaggi storici censurati. C'è qualcuno di questi che ti ha colpito di più per la permanenza nel tempo?

Mi ha fatto molto ridere Garibaldi, sicuramente. Anche perché ho scritto il testo durante la ricorrenza dei 150 anni dell'unità d'Italia e quindi mi faceva ridere quanto adesso Garibaldi sia il nostro eroe. E quanto invece al tempo in cui era un eroe veramente fosse vietato sul palco, quanto poi negli anni questo è rimasto e ha assunto poi varie forme: durante l'unità perché era un anarchico, durante il fascismo perché comunque era un sovversivo, e nel periodo successivo, della repubblica, perché comunque era "un rosso" nel periodo della Dc. Questa figura sempre altro da quello che avrebbe dovuto essere. Questo mi ha fatto sempre sorridere.

Che tipo di pubblico hai incontrato e che reazione hai potuto raccogliere, soprattutto quando la rappresentazione è avvenuta, come in Archivio centrale dello stato [17 febbraio 2012], *per studenti?*

Lo spettacolo non è girato tanto perché ha vissuto sempre di finanziamento pubblico, perché essendo un lavoro con otto attori non mi potevo permettere un'autoproduzione, quindi è andato in scena laddove il biglietto era gratuito, godendo di un finanziamento della provincia di Roma e dell'Archivio centrale. Laddove è stato fatto, è stato considerato emozionante questo squarcio su un ambito che il pubblico assolutamente non conosceva perché, come dico nel libro, di censura si parla in altri ambiti, soprattutto sul cinema è stato scritto tanto, sulla letteratura e poi non si parla tanto della censura dello stato. Uno d'istinto la censura l'associa all'Inquisizione, a un regime e quindi al fascismo, mentre invece la censura appunto ha tanti ambiti e quelli statali sono anche ben

strutturati, forse meglio organizzati di quelli dell'ambito religioso, della Chiesa e hanno più incidenza. E quindi il pubblico si è sentito più illuminato su questo aspetto del teatro e la censura. Si sono divertiti, hanno riso, perché poi i motivi della censura sono comici se letti con gli occhi di adesso, perché appunto non sono storicizzati; perché fa sempre ridere che tu sostituisci "mutande" con "reggiseno", sia per un lettore che per uno spettatore che vede l'attore [*che interpreta il censore*] entrare in scena e dire «no, mutande non va bene, va sostituito con "reggipetto"». Quindi fa ridere; nei ragazzi che l'hanno visto fa sorridere questo maldestro tentativo di tutelare lo spettatore con questa grande protezione del buon costume, no? Il buon costume mi ricorda tanto Andreotti. Il "buon costume" forse è nato proprio in quegli anni. E sotto questa dicitura tanti copioni sono stati censurati quando il buon costume è un concetto anche così... da verificare, no?

A questo proposito mi ha divertito una cosa che ho letto nel libro: la proposta, negli anni cinquanta, di Guido Mazzali di costituire una "commissione tecnica", non più politica, per valutare l'eventuale censura di un testo... comunque si parla di «ordine morale e tutela del buon costume».

Era carina perché lui proponeva di metterci gli autori e gli attori, ma fa paura perché l'approccio è sempre quello "da regime".

Gli attori, gli autori, anche loro parlano di "buon costume". Insomma, cos'è questo "buon costume"?

Sì, infatti… mah, come dice Brancati [*Ritorno alla censura* in *La governante. Commedia*, Bompiani, 1974] con la repubblica nacquero dei tabù molto più profondi, molto più radicati e molto meno dicibili e la parola "buon costume" un po' li racchiudeva, allora in buon costume ci metti l'omosessuale, il pervertito, il pederasta, il diverso in tutti i sensi, il disabile, la prostituta e lì ci metti tutto, però non lo puoi dire, perché dirlo già sarebbe... in una repubblica non si dice...

...Non si dice che non si può dire.

Esatto! E quindi erano anni, sottolinea Brancati, di grandi tabù racchiudibili in questa parola. Tra il 1946 e il '62 anche solo un prete in scena era vietato, perché non doveva avere gli abiti talari; non si poteva pronunciare la parola "chiesa" in scena così era sostituita con "tempio"; di Dio non si poteva parlare perché... sembrava sempre un attacco alla Dc.

Gli uomini poi che stavano ai vertici [*nella gestione della censura*] erano anche gli stessi, quindi c'è stata una continuità rispetto al fascismo; a capo di questi dipartimenti che si occupavano dell'ufficio di censura, c'erano le stesse persone

che c'erano durante il fascismo, quindi, insomma, è chiaro che le cose rimangono immutate, se non che si ammantano di un'apparente libertà che in realtà non c'è, e agisce appunto in maniera più subdola. Per esempio non dando autorizzazioni al teatro, questo anche dopo il '62. Il Living Theatre era costretto a chiedere permessi per poter fare spettacoli, cose piccole, il permesso di soggiorno, l'autorizzazione a entrare nel paese... per non far fare gli spettacoli. Quindi diciamo che dal '46 in poi si crea tutta un'azione sotterranea per far sì che ciò che è considerato scomodo in teatro...

Dal '46?

Sì, poi, non è più una legge statale che sancisce ciò che deve andare in scena, ma è il potere politico, in modo tale che hai bisogno di essere appoggiato per mettere in scena quello che vuoi, se non sei sostenuto, se sei scomodo... lo spettacolo non lo fai, perché non c'è l'agibilità, perché il teatro non è abbastanza alto, perché... inventano delle scuse per non farti andare in scena. Dal '46 diciamo che si definisce quest'atteggiamento "omertoso" riguardo alla questione della libertà in teatro, ecco.

E come fa oggi una come te a andare in scena?

Innanzitutto nasce da un'urgenza, uno ha un'urgenza di dire una cosa, ha così tanta urgenza che trova il modo per farlo: con il piccolo finanziamento pubblico, con una sponsorizzazione, con un autofinanziamento, con il sostegno di altre persone che credono nel progetto...insomma, io penso che sia che si parli di milioni di euro, sia che si parli di mille euro, l'arte ha la stessa trafila; sia che facciamo lo spettacolo all'Argentina [*uno dei più rinomati teatri di Roma*] sia che si faccia nel peggio sottoscala del teatro, quando stai parlando di arte – e quindi prescinde dal suo valore economico – e quindi quando nasce da un'urgenza che nell'artista ha una consonanza sociale, stai facendo qualcosa che non è necessaria solo per te, ma è necessaria anche per chi ti guarda. E così ti vengono a vedere perché quando si crea quello, si trovano i soldi, si trovano gli appoggi, si trovano… oppure, se non lo stai facendo, becchi i fischi... è chiaro che se hai milioni di euro che ti sostengono te ne freghi pure della gente che si addormenta a teatro... è chiaro che dipendi di più dal pubblico quando fai un'autoproduzione. Però, come si fa? Si fa che persegui il tuo obiettivo, sei più agevolato se sei famoso, è più scomodo se non lo sei, però si fa. E quindi l'importante è avere cose da dire, che non sia soltanto un atto narcisistico, come spesso succede.

Per esempio lo spettacolo che ho fatto prima di questo era su Emanuela Orlandi [*giovane donna scomparsa adolescente, nel giugno 1983, dallo stato vaticano. Ancora oggi non si sa cosa sia veramente successo*], e l'ho scritto perché erano i venticinque anni dalla scomparsa e a Roma c'erano questi manifesti… io quando ho visto i manifesti ho detto «oddio, mi ricordo; venticinque anni fa quando ero bam-

bina... voglio capire cos'è successo!». Così sono andata a studiare, sono andata alla procura, mi sono fatta dare la documentazione, ho conosciuto i familiari, ho scritto il testo, loro lo hanno appoggiato, l'ho fatto, ho trovato il finanziamento, la gente è venuta a vedere, sono venute le televisioni... poi era il periodo che avevano scoperto la tomba di De Pedis [*Enrico De Pedis, membro della banda della Magliana, da tempo indiziato come uno dei possibili responsabili della scomparsa di Orlandi*], quindi due anni fa se ne parlò molto.

Adesso io sono contenta di aver trattato un argomento che era necessario, come ancora è necessario che si sappia la verità su Emanuela Orlandi; per me quello è stato una grande comunanza tra me, la mia urgenza, e quella degli altri. *Teatro proibito* forse era più mia come urgenza perché chiaramente il teatro è una passione più mia; però la censura, forse, può essere un argomento comunque che ha una sua attualità, purtroppo. In un paese poi come l'Italia dove non se ne parla ancora abbastanza. Quando è uscito il libro non so come mai, forse anche tramite l'università, mi è arrivata da Ezio Mauro la richiesta di una copia. Quindi ho sentito che era una tematica che andava affrontata.

Lo spettacolo in qualche modo ha avuto una certa risonanza, almeno a Roma. Un convegno a Roma Tre durante il quale c'è stata anche la presentazione del libro [23 maggio 2011]*; uno spettacolo in Archivio centrale dello stato; la lettura dei copioni censurati nella Casa dei teatri... mi chiedevo se era stata maggiore la spinta del teatro o l'attenzione di archivisti e archiviste, di storici e storiche quella che ha permesso allo spettacolo di andare avanti. Perché è un punto su cui spesso chi fa storia s'interroga: quali sono i mezzi per far arrivare quello che fai, per non farlo rimanere chiuso tra quaderno di appunti e circuito specialistico?*

Mah, in archivio ho sentito che c'era molto bisogno, me l'hanno detto anche all'ufficio che si occupa degli eventi; l'Archivio chiaramente conserva pezzi di carta ed erano molto curiosi di qualcosa che desse visibilità a quel materiale e quindi mi hanno sostenuto. In quell'ambito sicuramente il teatro comunque permette una fruibilità anche piacevole, anche lieve, di materiale appunto storico. Per quanto riguarda l'aspetto più propriamente teatrale sì, forse, portare in scena dei copioni censurati, e tanti, è un po' più difficile perché comunque tu per far vedere una scena censurata devi contestualizzare, sennò butti là le dieci battute, non si capisce nulla… a livello teatrale è un po' più complicato metterlo in scena, perché devi sempre contestualizza-

re, quindi diventa un po' brechtiano, un po'... storico ecco, nel significato più "pesante" della parola!

Tu hai curato anche una sezione della mostra La macchina dello Stato. Leggi, uomini e strutture che hanno fatto l'Italia, [ospitata nelle sale dell'Archivio centrale dello Stato in occasione del 150° anniversario dell'unità d'Italia]. *Ti sei occupata ovviamente della censura. Ora, benché si precisasse che è un fenomeno di lungo periodo, dall'unità ai decenni successivi, lo spazio riservato alla censura coincideva con il periodo fascista... che poi è il periodo in cui uno più se l'aspetta. Non è stata un'occasione persa? Non sarebbe stato più stimolante vederla all'opera in un altro periodo, ad esempio quello postunitario?*

Sì, sono d'accordo con te, è stata una decisione del sovrintendente perché chiaramente l'Archivio centrale dello stato, essendo un organo dello stato, ha l'obiettivo di esaltare ciò che contiene di materiale e quindi l'ufficio della censura teatrale per l'Archivio centrale dello stato ha un'alta funzione conservativa, non censoria. La prima qualità di questo ufficio è che ci sono conservati 20.000 copioni, originali. E questo non si può negare. Quello che si è voluto esaltare nella mostra è che hanno fatto le strade, hanno fatto i francobolli, hanno fatto le ferrovie... e hanno fatto anche, in quegli anni, un ufficio che conserva i copioni. Quindi l'aspetto repressivo che invece è l'ambito mio di analisi veniva in qualche modo messo in secondo piano... Sennò non l'avrebbero chiamata neppure *La macchina dello stato*, l'avrebbero chiamata *Le crepe dello stato*.

Ma è anche vero che dall'unità fino al 1930 non c'era una regolamentazione sulla censura e quindi, essendo affidata ai prefetti locali, alla polizia, non c'era l'obbligo di portare il copione prima, così non si è conservato granché perché i copioni non venivano depositati... si trova solo una lista del comune dove c'è scritto «censurato». Quindi non si può dire che ci sia un ufficio della censura prima del fascismo, che ci sia una censura invece sì.

Nella premessa del libro, Giancarlo Sammartano riferendosi all'oggi dice «il Teatro è così censurato non più in exitu ma in nuce». Ne parliamo?

Lui parla del meccanismo economico che vi sta dietro... Sammartano ha fatto la prefazione, ha creduto in questo lavoro e mi ha aiutato a fare il convegno... ma è chiaro lui non ha vent'anni, adesso è andato in pensione, non è più professore, quindi io faccio una provocazione, mi metto nella sua testa e dico che lui pensa che il teatro adesso ha molte meno possibilità di essere. Ma io no. Io non penso sia così. Io penso invece, anzi, che c'è grande fermento, che le occupazioni dei teatri hanno un senso sociale, che il teatro non morirà mai perché è la prima arte visiva, viene prima dei computer, prima della grafica, prima del cinema, prima del fumetto. Quindi ci sarà sempre, prenderà nuove forme, si contaminerà sempre più con altre arti, ma non morirà mai nonostante si cerchi a volte, appunto, di negargli finanziamenti, di metterlo da parte, di tentare di renderlo inoffensivo... il teatro ancora segna le cose, penso ad esempio al gruppo

triestino [*Teatro due mondi e le neonate Brigate Teatrali Omsa*] che sostiene le dipendenti della Omsa licenziate: fanno questi eventi con la divisa da lavoratrici di Omsa per strada... sono tutte precarie che stanno portando avanti una vertenza contro Omsa e loro hanno fatto un corso di teatro guidate da una regista e vanno in strada vestite da dipendenti e fanno degli *happening*, delle *performance* per raccontare il loro problema. Voglio dire... mi sembra un segno forte, in cui il teatro si adegua alle esigenze della società, cambia forma, esce dai teatri oppure sale su un tetto...io penso che rimane sempre una forma d'arte strutturata che ha e non può perdere e non perde! Quindi sono ottimista!

Ci dai qualche notizia sull'ultimo spettacolo che stai preparando?

S'intitola *Spunti minimi per una rivoluzione* è nato... perché è nato? Si, è nato perché guardo il telegiornale, faccio la spesa, sento le persone alla posta e mi sono detta che le cose possono cambiare, le cose stanno già cambiando. La possibilità del cambiamento è dentro di noi e le cose cambiano nel piccolo, attraverso piccole azioni, allora *Spunti minimi* vuole essere una carrellata di personaggi che nel mondo hanno fatto una piccola azione che ha scatenato un cambiamento: il ragazzo che si è arso vivo in Tunisia, vicino Tunisi, e che ha scatenato la rivoluzione nei paesi arabi; una donna che ha deciso di diventare atea in Arabia Saudita e poi tanti altri personaggi che ora sto scrivendo che nel loro piccolo vivere quotidiano hanno creato degli eventi ulteriori e questi eventi ulteriori hanno portato a delle azioni concrete e queste azioni concrete hanno portato delle conseguenze sociali. Questo proprio perché mi piaceva rintracciare anche nel mio comportamento quotidiano quanto invece non sia rivoluzionaria, quanto sia omologata; io mi sono accorta che mi vergogno, a volte, di aiutare per esempio una persona anziana ad attraversare la strada, che potrebbe essere una buona azione, non rivoluzionaria, però un'azione relazionale, che ha una forza sociale, no? Visto che in Italia di anziani ce ne sono tanti capita spesso questa possibilità! Perché penso che è un gesto fuori dal mio quotidiano, che non sono solita fare... oppure, per esempio un'altra piccola azione, fare l'elemosina, comprare la rosa del ragazzo del Bangladesh... ormai sono abituata che devo dire di no... e io dico di no! Questi esempi raccontano del mio disagio a proporre un cambiamento che sia in una piccola azione; se io ho inibizione a fare questo... pensa, per esempio, appunto, a essere una musulmana che decide di diventare atea! Allora siccome questa potenzialità del cambiamento per stare meglio è dentro di noi, per seguire una condizione personale e quindi, forse, magari sociale, migliore, io ho voluto andarci dentro e scavarlo, perché la rassegnazione non penso porti a niente. *Spunti minimi per una rivoluzione*, vediamo che succede! Magari nel frattempo c'è 'sta rivoluzione... allora la cambierò, *Spunti minimi per una pacificazione*!