

a cura di Elena Giovannini

Il video contiene l'intervento della storica del teatro Antonella Ottai, sull'analisi del contesto storico-culturale in cui è stato scritto e rappresentato l'atto unico *La parte di Amleto*; anni in cui in Italia governava il regime fascista e la seconda guerra mondiale era ormai alle porte.

Al momento della messa in scena la guerra è già iniziata e l'Italia è alleata della Germania.¹

Il 1 settembre 1939 la Germania aveva invaso la Polonia e così avvenne lo scoppio della seconda guerra mondiale, che vide scontrarsi le Potenze dell'Asse contro paesi Alleati coinvolgendo nazioni di tutti i continenti.

L'Italia non era pronta ad affrontare una guerra, come aveva già riferito e sottolineato in diverse occasioni al governo tedesco, che a sua volta aveva garantito, alla firma di un patto, che la Germania non avrebbe iniziato una guerra prima di tre anni. Dal momento che l'attacco alla Polonia era stato perpetrato dalla Germania senza consultazione del governo italiano, quindi non rispettando l'obbligo di consultazione e infrangendo un punto del Patto d'Acciaio, l'Italia si trovò nella posizione di potersi dichiarare "potenza non belligerante", mantenendo comunque gli accordi con Berlino.

In seguito Benito Mussolini,² convinto che le sorti della guerra fossero già segnate - visti gli iniziali successi della Germania nazista -, il 10 giugno 1940, con un discorso pronunciato a Roma a piazza Venezia, annunciò la dichiarazione di guerra a Francia e Inghilterra, sancendo l'entrata in guerra del Regno d'Italia.

L'affermazione e il consolidamento del potere fascista ebbero ovvie ripercussioni sulle normative attuate che riguardavano le arti e quindi anche il teatro.

Nel 1933, in occasione del cinquantenario della SIAE, Mussolini affrontò il tema della crisi del teatro. Nel suo discorso sottolineò l'importanza di creare un *teatro di massa*, un teatro del popolo, capace di educare e risollevare gli spiriti e che fosse accessibile alle tasche di tutti. Per questo era necessaria, oltre a una rivoluzione spirituale del teatro, anche un cambiamento strutturale che prevedesse teatri con 15000 o 20000 posti, comportando in questo modo l'abbassamento dei prezzi dei biglietti. Dunque Mussolini colse subito l'importanza del teatro come mezzo per educare e anche come importante mezzo propagandistico. Per queste ragioni si rese necessario un maggiore controllo degli spettacoli con una censura più rigida.

La censura teatrale esisteva da prima che il fascismo salisse al governo e durante i primi anni le norme rimasero invariate. Questa era in mano alle singole prefetture che si occupavano di garantire la moralità e l'ordine pubblico delle varie rappresentazioni, comportando una disomogeneità di criteri tra le varie prefetture. Si affacciava l'esigenza di una maggiore coerenza e funzionalità amministrativa.

Un primo passo in questa direzione venne fatto nel 1929 con l'introduzione di nuove disposizioni più

¹ L'alleanza tra i governi del Regno d'Italia e la Germania nazista venne sancita ufficialmente attraverso il Patto d'Acciaio, accordo che venne firmato il 22 maggio 1939 a Berlino dai rispettivi ministri degli Esteri Galeazzo Ciano e Joachim von Ribbentrop che prevedeva una durata di dieci anni. Il patto stringeva un'alleanza sia "offensiva" che "difensiva" ovvero entrambe le parti dovevano fornire reciproco aiuto politico e diplomatico e aiuto militare nel caso dello scoppio di una guerra, con l'impegno aggiuntivo di consultazione permanente sulle questioni internazionali e l'impegno a non firmare separatamente trattati di pace in caso di guerra.

² Benito Mussolini, capo del Partito Nazionale Fascista (PNF), viene chiamato dal re Vittorio Emanuele III il 31 ottobre 1922 a ricoprire la carica di capo del governo, nonostante la modesta rappresentanza parlamentare del partito fascista. Questo avviene tre giorni dopo la marcia su Roma (28 ottobre) dei fascisti armati agli ordini di un quadrunvirato composto da I. Balbo, E. De Bono, C.M. De Vecchi, M. Bianchi, per la quale il re rifiutò di firmare lo stato d'assedio redatto da L. Facta che al momento dei fatti era a capo del governo.

Da questo momento iniziano diverse fasi del consolidamento del potere fascista. Nelle elezioni del 1924, grazie anche all'uso di intimidazioni e violenze, Mussolini riuscì a garantirsi una larga maggioranza al governo. Nel 1925 tutti i partiti, eccetto il Partito Nazionale Fascista, vengono dichiarati illegali sancendo così la trasformazione del fascismo a regime unico.

specifiche che miravano proprio al raggiungimento di un'uniformità di giudizio da parte dei prefetti, norme ancora troppo generiche che non rendevano possibile un controllo da parte dello stato. Successivamente venne emanata la legge 6 gennaio 1931 n.599 con cui la gestione della censura teatrale diventa competenza dell'Amministrazione centrale dello stato.

Da quel momento tutte le opere di un qualunque media, che fosse teatro, radio o cinema, dovevano essere sottoposte al controllo e all'approvazione del ministro dell'interno che, nello svolgere il compito di censura, poteva avvalersi di una commissione presieduta dal capo della polizia.

Durante gli anni Trenta venne ridefinito il ruolo del teatro nella società. Da una parte si mirava allo sviluppo e alla promozione di un teatro culturale di massa, mentre dall'altra parte si cercava di inserire il teatro in un'ottica culturale propagandistica unitaria che aveva già coinvolto gli altri media. Nonostante l'ormai avvenuta centralizzazione nella pratica e nell'attuazione delle norme di censura, vi era ancora frammentarietà, dal momento che ad occuparsene erano il Ministero dell'interno, il Ministero delle corporazioni e il Ministero dell'educazione nazionale. Dunque era necessario un organo specializzato che riunisse in sé tutte le competenze di ambito teatrale. Così nel 1935 venne istituito un Ispettorato del teatro all'interno del Sottosegretariato, organo nato nel 1934 che si occupava già di radio, cinema e stampa. Queste sono alcune delle fasi che portarono alla centralizzazione della censura. Ora vediamo i criteri con cui le opere venivano esaminate.

L'attuazione della censura nel corso degli anni andò a coincidere con la persona di Leopoldo Zurlo, prefetto all'ufficio censura dal 1931. Durante i primi anni dell'incarico i motivi più ricorrenti che potevano comportare divieto di messa in scena, tagli o modifiche al copione, riguardavano per lo più l'offesa alla morale e alla decenza senza considerare l'aspetto del pregio artistico dell'opera. In realtà Leopoldo Zurlo faceva molta attenzione al valore artistico ma, almeno fino a quando la competenza della censura rimase annessa al Ministero degli interni, si adeguò ai motivi sopraelencati. Dal 1935, quindi dalla creazione dell'Ispettorato alla censura, il prefetto Zurlo iniziò anche a proibire opere che secondo lui mancavano di pregio.

Quindi mancanza di pregio artistico, offesa alla morale e alla decenza: queste erano le motivazioni di censura ricorrenti. C'erano dei punti fermi da rispettare :

- maggior rigore per il teatro giovanile rispetto a quello destinato agli adulti;
- maggior rigore per i drammi rispetto alle commedie leggere e alle riviste;
- maggior rigore per le opere da diffondere via radio rispetto a quelle da recitare in teatro.

Il teatro veniva considerato un vero e proprio mezzo educativo per i giovani e necessitava di maggior rigore soprattutto in alcuni aspetti, quali la lingua parlata dai personaggi, il messaggio veicolato, che doveva essere chiaro e in linea con la propaganda, e la storia narrata che non doveva riguardare argomenti come scioperi o lotte di classe sociale.

C'era invece più flessibilità rispetto alla rivista o alla commedia leggera sempre nel limite del buon gusto. Non erano ammesse parolacce o termini ritenuti da Zurlo volgari.

Particolare attenzione era data alla censura radiofonica controllata dall'EIAR. Questo perché era uno dei più importanti e seguiti mezzi di comunicazione con un'ottima funzione propagandistica, che ricoprì un ruolo fondamentale soprattutto nella diffusione della lingua italiana. Anche l'eccessiva angoscia poteva rappresentare un motivo di censura radiofonica, e inoltre vigeva la regola, anche per gli autori teatrali, di evitare di ambientare le loro opere in realtà storiche, politiche e geografiche ben definite, a meno che questa ambientazione non fosse a favore di una propaganda e quindi permessa.

Anche i nomi dei personaggi, e soprattutto i titoli delle opere, venivano passati sotto la lente di ingrandimento della censura per essere sicuri che non ci fossero ambiguità di significato o indecenza: secondo il prefetto Zurlo il titolo doveva solo riferirsi al reale contenuto dell'opera.

Nulla veniva lasciato al caso e tutto era controllato fino all'ultimo dettaglio all'interno della censura

centralizza fascista, creando un vero e proprio monopolio che nel 1939, anno in cui venne attuata anche la censura discografica, determinando il controllo di qualunque tipo di media.

Affrontando la rivoluzione teatrale che si andava verificando in quegli anni, non si può trascurare la figura di Silvio D'Amico,³ personalità molto importante in questo complesso periodo storico che influì profondamente nella mutazione del teatro italiano.

D'Amico fu uno dei primi in Italia a cogliere la rapida affermazione del ruolo del *metteur en scène* elaborandone una propria concezione. La sua visione critica analizzava diversi punti, anche quelli più tecnici, come la costruzione di teatri stabili a Roma e Milano, con anche suggerimenti sul numero di posti e sulle cifre dei finanziamenti, la costruzione di un museo e una biblioteca teatrale e la costruzione di uno studio che avesse la doppia valenza di teatro sperimentale e scuola di teatro dove formare attori e registi. Nella pratica il piano di Silvio D'Amico non ebbe molte attuazioni, fatta eccezione per la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica nel 1936, ma nonostante questo rimane l'uomo più influente, colui il quale maggiormente ha contribuito alla trasformazione del sistema teatrale italiano.

L'atto unico di Eduardo, proprio nel contenuto riflette un simile contesto, fatto di importanti mutamenti e condizionamenti. Un testo che racconta una trasformazione in atto, quella che stava decretando la fine del "teatro all'antica italiano". Antonella Ottai sottolinea come sia

evidente che ci sono due realtà che si contrappongono nell'Amleto. C'è una realtà del tramonto che è impersonata dal protagonista, e c'è una realtà dell'alba, che è quella delle aspettative di una giovane che si affaccia alle soglie del teatro e in mezzo ci sono tutti i vizi della scena teatrale.

Da una parte il tramonto impersonato dal protagonista Franco Selva, dall'altra l'alba, la giovane Rita che vuole intraprendere la carriera di attrice. «Alba e tramonto» è proprio la risposta che dà Franco Selva a Rita dopo che lei gli riferisce che forse diventerà attrice, ma chi è Franco Selva e perché questa risposta amara e questo pessimismo? Così lo descrive Paola Quarenghi:

Franco Selva è uno di quei capocomici che hanno visto disintegrarsi la loro piccola compagnia e si sono trovati da un giorno all'altro, già vecchi, nella necessità di trovarsi un lavoro per vivere.⁴

Franco Selva è la conseguenza di quella crisi del teatro legata da una parte alle nuove forme di spettacolo, e dall'altra all'intervento fascista. Lui faceva parte della realtà dei teatri di provincia, era un capocomico di una compagnia che non c'è più, la piccola compagnia di giro scomparsa proprio a causa di quell'intreccio di forze.

³ Silvio D'Amico fu da sempre un uomo molto attivo e presente in diversi ambiti. Nel 1911 vinse un concorso al Ministero della Pubblica Istruzione entrando come funzionario nella direzione generale delle antichità e belle arti. Nel 1921 fu nominato segretario della commissione permanente per le arti musicale e drammatica del Ministero della Pubblica Istruzione, ruolo che lasciò nel 1923 per assumere la cattedra di storia del teatro nella Regia scuola della recitazione. Importante fu anche la sua intensa attività giornalistica saggistica e di scrittore. Pubblicò testi fondamentali per l'arte teatrale come "*La storia del teatro drammatico*", 1939-40, diresse diverse collane, collaborò con Federico Getile alla realizzazione dell'*Enciclopedia dello spettacolo*. Si capisce che Silvio d'Amico era una personalità molto attiva su tutti i fronti che riguardavano l'arte teatrale. Durante gli anni del fascismo d'Amico fu una delle personalità più influenti sul piano della riforma teatrale e nel 1931 inviò un piano di intervento al ministero delle cooperazioni. Il suo piano partì da una riflessione accurata sulla situazione di crisi che stava attraversando il teatro italiano evidenziando il "problema artistico" della scena italiana. Un altro aspetto affrontato da d'Amico era il sistema attoriale italiano. Secondo lui si trattava di una crisi degli interpreti. In particolare si riferiva alla mentalità e al sistema dei capocomici che andavano riformate in favore di un teatro più "moderno", non basato sulla rotazione dei ruoli e la divisione tra primo attore e prima attrice, e concentrato maggiormente sull'analisi, la scelta del testo e sulle prove. Dunque metteva in discussione la struttura portante del sistema attoriale. Andava rimarginata l'importanza del capocomico per collocare al centro di un nuovo sistema teatrale i drammaturghi italiani. Per d'Amico l'Italia era indietro rispetto ad altri teatri europei e a quelli bisognava guardare per il rinnovamento e per creare una propria via da percorrere.

⁴ P. Quarenghi, *Nota storico teatrale*, in *Teatro*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano 2000, pag. 1180.

Eduardo de Filippo era molto attento al tema del rapporto tra società e teatro; e la realtà di attori, che ormai non troppo giovani si ritrovavano senza un lavoro e un soldo in tasca, la conosceva bene. Furono in molti a mandargli lettere per chiedergli aiuto, una piccola somma di denaro per tornare a casa dopo il fallimento della propria compagnia.

Il nostro personaggio, conclusa la carriera d'attore, si ritrova a portare caffè e a servire in questa nuova compagnia, una compagnia di tutt'altro stampo, composta da attori viziati, capricciosi e egocentrici. La commedia si svolge dietro le quinte prima della messa in scena dell'Amleto. Quello che vediamo sono una prima attrice, Capecchio, che si lamenta e fa capricci con la sarta perché ritiene che il suo abito di scena sia smesso e non degno del nome, il primo attore Cartis che si vanta di un'affluenza di pubblico che, all'arrivo dell'impresario Felta, scopriremo essere inesistente, e gli altri attori della compagnia che, come bambini, deridono e giocano brutti scherzi al povero Franco. Si ritrova circondato da persone infantili e immature, persone abituate a recitare solo su grandi palchi, viziati dalle paghe troppo alte. Nella pièce di Eduardo, in riferimento alla situazione bizzarra ed esasperata che avviene dietro le quinte, potremmo leggere una denuncia delle trasformazioni etiche e deontologiche, che sono un'altra conseguenza dei mutamenti di questi anni.

Insieme alla scomparsa sempre maggiore di compagnie è scomparso un mondo teatrale più consapevole e più libero, un mondo che si basava sui propri mezzi economici e materiali senza intermediari come impresari o produttori. Un teatro consapevole e attento al rapporto tra attori e pubblico, che lavorava per il pubblico e che da questo dipendeva per la sua sopravvivenza. Quel teatro di provincia per cui il personaggio Franco Selva viene deriso e il cui pubblico viene considerato di qualità inferiore rispetto a quello dei grandi teatri. Ma il pubblico di Selva era un pubblico autentico e sincero, euforico nei successi, impietoso negli insuccessi:

RICCARDO: Già, lui batteva la provincia...

FRANCO: Voialtri neanche quella potreste battere, *perché vi batterebbero i provinciali*. Invece talvolta avete la faccia tosta di presentarvi a Napoli, a Roma, a Milano. Un pubblico volubile non sempre facile da gestire ma in grado di dare forza e fede:

FRANCO: E poi, qualche insuccesso... Bisogna tener presente che il pubblico è un po' volubile... Non pensa più magari agli applausi del primo atto; al secondo fischia. Ma quei fischi ti danno forza e fede. Ti dicono: lotta! E tu lotti per migliorarti e per la rivincita!⁵

Nonostante la delusione di Selva per le sue sorti, la sua passione rimane viva e pulsante, una passione che lo investe completamente nel momento in cui si mette a recitare il monologo dell'"essere o non essere", un suo cavallo di battaglia che lo coinvolge completamente tanto da non permettergli nemmeno di accorgersi degli scherzi che, nello stesso momento, gli lanciano gli altri attori. In quel momento le pezze che gli vengono lanciate in faccia o il giornale incendiato che gli viene attaccato dietro la schiena non toccano e non distruggono l'attore che non è più Franco Selva ma solo Amleto. E proprio la parte di Amleto penserà di interpretare alla fine della pièce. Dopo che l'attore Cartis, in seguito ad una discussione avuta con l'impresario, dice di abbandonare la compagnia prima della messa in scena, gli altri attori fanno credere al povero Selva che dovrà essere lui a prendere il posto di Cartis. Il suo desiderio di tornare in scena è talmente forte da non accorgersi dello scherzo. Si prepara per il debutto.

FRANCO: Eccomi signor Felta. Ecco Franco Selva di una volta.

FELTA: (*agli attori*) Perché avete fatto questo?

ZOPPI: Ma commendatore... neanche lo abbiamo accennato...

GASTONE: Non pensavamo...

FRANCO: Spero di accontentarvi...

[...]

FELTA: Vi ringrazio tanto della buona volontà, Franco, ma non occorre più che vi

⁵ Eduardo De Filippo, *La parte di Amleto*, in *Teatro*, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Mondadori, Milano 2000, pag. 1210.

disturbiate. Mi sono riconciliato con Cartis. (*Dal portafogli prende cinquanta lire e gliele porge.*)

FRANCO: (*guarda gli altri, comprende. Non stende la mano. Pausa.*) Signor Felta, no... Me la darete più tardi, per un caffè o un pacchetto di sigarette che andrò a prendervi; ma ora no. Franco Selva, vestito da Amleto non vale neanche cinquanta lire.⁶

Il debutto del «Franco Selva di una volta» non avverrà. Cartis è tornato. Ed ecco che di fronte al pubblico ritroviamo due Amleti. Cartis, tronfio e incurante di tutto pronto ad entrare in scena per il "suo" pubblico che lo aspetta. Franco Selva, umiliato e deluso, un po' goffo e ridicolo nel suo costume di Amleto, isolato da un nuovo mondo teatrale dove ormai non c'è più posto per lui e per il "suo teatro" ormai tramontato.

L'Arte, poi, s'impone nel cuore di chi per l'Arte (non) nasce.
(Eduardo De Filippo, *La parte di Amleto*)

⁶ Ibidem.