



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Lo specchio infranto
Il teatro di Vitaliano Brancati e Giovanni Testori
alle prese con la censura
(1944-1962)

Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Lettere e Culture moderne
Corso di dottorato in Italianistica

Flavia Erbosi
Matricola 1557023

Tutor
Prof.ssa Sonia Gentili

Co-tutor
Prof. Umberto Gentiloni

A.A. 2021-2022

Indice

Ringraziamenti	5
Introduzione, ovvero, ripartire dalle carte	7
1. Un secolo di censura in Italia. Forme, leggi, istituzioni (1861-1962)	16
1.1 <i>La censura del Regno d'Italia</i>	16
1.2 <i>Censura e propaganda nel Ventennio</i>	24
1.3 <i>La censura “democratica”</i>	42
2. Vitaliano Brancati e il corpo a corpo con la censura	66
2.1 <i>La censura fascista</i>	66
2.2 <i>Ritorno alla censura</i>	73
2.3 <i>La censura cinematografica</i>	80
2.3.1 <i>Le collaborazioni con Zampa</i>	80
2.3.2 <i>Brancati sceneggiatore</i>	89
2.3.3 <i>Gli adattamenti cinematografici</i>	93
2.4 <i>«Vomitare» il fascismo. Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati</i>	100
2.4.1 <i>La “conversione” al comico e la commedia del costume</i>	104
2.4.2 <i>La costruzione tipologica del personaggio</i>	113
2.5 <i>La censura teatrale: la storia e i documenti</i>	122
2.5.1 <i>Nulla osta (o quasi)</i>	123
2.5.2 <i>“Questi tagli [...] ci esporrebbero al ridicolo”</i>	139
2.5.3 <i>Il divieto de La governante</i>	171
3. Giovanni Testori, lo scandalo e la calce	184
3.1 <i>Una scrittura di necessità e contraddizione</i>	189
3.2 <i>Le carte della censura (1950-1961)</i>	204
3.2.1 <i>Le Lombarde (1950)</i>	204
3.2.2 <i>I misteri dei Segreti di Milano</i>	214
APPENDICI	270
A) Lo spoglio dello schedario: 208 copioni sottoposti a revisione e non approvati	270
Gli autori italiani contemporanei	270
Gli autori stranieri contemporanei.....	274
I classici	277
B) Le opere teatrali sottoposte a censura: Bassani, Brancati, Moravia, Pasolini, Testori	279

C) Inventario parziale del Fondo Revisione Teatrale	282
Nota metodologica	282
A-Z.....	287
Elenco dei fascicoli non completi	315
Indici.....	316
D) Short title censura cinematografica	335
LEGENDA	335
REGISTI O SCENEGGIATORI SCRITTORI	336
FILM TRATTI DA.....	344
DRAMMATURGHI CENSURATI	372
REGISTI E SCENEGGIATORI SCELTI	409
E) Edizione dei documenti del fondo revisione teatrale: Vitaliano Brancati	474
Nota al testo.....	474
RAFFAELE	483
LA GOVERNANTE.....	513
LE TROMBE D'EUSTACHIO	590
DON GIOVANNI INVOLONTARIO.....	600
UNA DONNA DI CASA	645
IL VIAGGIATORE DELLO SLEEPING N. 7 ERA FORSE DIO?	682
QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE	686
Prospetto dei documenti conservati.....	695
F) Edizione dei copioni de <i>L'Arielda</i> (FRT)	704
Nota al testo.....	704
Tavola delle correzioni e dei segni diacritici	707
Edizione	708
Bibliografia	821
Fonti.....	821
Bibliografia secondaria	834

Ringraziamenti

Desidero ringraziare gli archivisti e le archiviste dell'Archivio Centrale dello Stato e in particolare il responsabile del Fondo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo Mirco Modolo, che hanno agevolato il mio lavoro di ricerca.

Un vivo ringraziamento va ad Antonia Brancati e all'Associazione Giovanni Testori, nella figura del Direttore Davide Dall'Ombra, i quali mi hanno concesso cortesemente l'autorizzazione a citare i copioni custoditi nell'Archivio Centrale dello Stato rispettivamente di Vitaliano Brancati e di Giovanni Testori.

Desidero esprimere la mia gratitudine anche agli eredi Bassani, Paola ed Enrico, e, di nuovo, all'Associazione Testori, che mi hanno permesso di menzionare le lettere inedite di Giovanni Testori a Giorgio Bassani custodite nel Fondo epistolare dell'Archivio eredi Bassani.

Infine, per il conforto e i preziosi consigli, esprimo la mia gratitudine ad Alessandro Barile, Giorgio Galetto, Gaia Litrico e Irene Soldati.

Introduzione, ovvero, ripartire dalle carte

Nel secondo dopoguerra, alla classe dirigente italiana era affidata la sfida di decidere quale Stato far nascere dalle ceneri del fascismo e dalle macerie del conflitto mondiale e, con ciò, su quali principi (anche morali) la futura Repubblica italiana avrebbe dovuto fondarsi. Tra l'altro, bisognava immaginare un rinnovato rapporto tra gli intellettuali e il potere politico, e, conseguentemente, riorganizzare gli apparati amministrativi preposti alla censura e alle sovvenzioni.

Dal 1947 al 1953 il maggiore responsabile della censura teatrale fu colui che con il Sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio del quarto governo De Gasperi inaugurò il «primo passaggio decisivo»¹ della propria lunga carriera politica: il «giovane dirigente democristiano più apprezzato dal Vaticano»², l'appena ventottenne Giulio Andreotti. Fu proprio sotto la guida andreottiana che la precaria Italia post-fascista decise di modulare le strutture amministrative che avrebbero regolato stampa e spettacolo sull'esempio del defunto Ministero della Cultura Popolare.

Con una difesa in Parlamento atta a sostenere la linea dell'annullamento di alcune epurazioni³, Andreotti ebbe poi l'accortezza di nominare Direttore generale dello Spettacolo Nicola de Pirro⁴, figura già ai vertici della censura fascista che era stata vittima delle epurazioni dell'immediato dopoguerra: la figura di de Pirro incarnò così la perfetta continuità tra censura fascista e censura repubblicana. Inoltre, il giovane Sottosegretario agevolò la pubblicazione de *Le memorie inutili* di Leopoldo Zurlo – il censore unico del teatro durante il Ventennio –, un libro che sarebbe diventato un'utile «guida alla censura» per i funzionari repubblicani⁵.

Anche la prassi censoria non subì cesure rispetto a quella vigente durante il fascismo: fino all'abolizione della censura preventiva delle opere teatrali (21 aprile 1962), le compagnie erano tenute a consegnare all'autorità competente un duplicato del copione che doveva passare al vaglio di una commissione avente diritto di proibire il testo o di apportarvi tagli e modifiche qualora l'opera venisse giudicata pericolosa per l'ordine pubblico e contraria alla morale e al buon costume (ad esempio facendo apologia del vizio, eccitando l'odio tra le classi sociali o offendendo il decoro delle autorità pubbliche e religiose).

¹ Giorgio Galli, *Il prezzo della democrazia. La carriera politica di Giulio Andreotti*, Milano, Kaos, 2003, p. 16.

² Ivi, p. 28.

³ Cfr. Massimo Franco, *C'era una volta Andreotti. Ritratto di un uomo, di un'epoca e di un Paese*, Milano, Solferino, 2019, p. 64, e Giulio Andreotti, *1948. L'anno dello scampato pericolo*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 56.

⁴ Direttore della Federazione degli industriali dello spettacolo e della rivista «Scenario», de Pirro fu il vero e proprio «punto di congiunzione tra il passato regime fascista e il nuovo sistema democratico» (Gilda Signoretti, *La censura teatrale post fascista: dal 1943 al 1950. Il recupero di due fondi all'ACS*, 2013, consultabile online al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/126-la-censura-teatrale-post-fascista-dal-1943-al-1950> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

⁵ Si vedano i ringraziamenti di Zurlo in apertura del volume: «È mio vivo desiderio ringraziare in modo speciale S. E. il Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri On. Giulio Andreotti per suo spontaneo pronto efficace interessamento, senza del quale questo documentario non avrebbe mai visto la luce» (Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Ateneo, 1952).

La figura e il lavoro di Andreotti alla Presidenza del Consiglio riflettono bene la complessa dialettica che contraddistinse la politica culturale della Democrazia Cristiana, che consistette da un lato nel farsi carico della secolare esperienza vaticana di controllo della cultura (perseguito i principi espressi nell'enciclica *Vigilanti cura* di Pio XI del 1936), dall'altro nel tentare di gestire l'innesto nel panorama italiano degli stimoli culturali e di costume provenienti dagli alleati d'oltreoceano. Inoltre, per erodere l'egemonia culturale da parte Pci, Andreotti tentò di emularne le politiche culturali e sfruttò l'elargizione delle sovvenzioni come utile e subdolo strumento per legare a sé gli artisti. D'altra parte il Sottosegretario tentò di avvalorare una concezione dell'arte in chiave moralizzatrice e pedagogica (censura e propaganda diventarono due facce complementari della stessa medaglia): si pensi alla «crociata»⁶ contro il neorealismo e al noto articolo di Andreotti sul film *Umberto D* di De Sica:

Nessuno si scandalizzi. Non chiediamo davvero a De Sica di ispirare la sua produzione agli scritti di don Sturzo o alle vicende del Partito Popolare... Domandiamo solo all'uomo di cultura di sentire la sua responsabilità sociale che non può limitarsi a descrivere i vizi e le miserie di un sistema e di una generazione ma deve aiutare a superarli. Missione imprescindibile del dotto è infatti l'insegnamento⁷.

Il primo capitolo della tesi è dedicato alle leggi che hanno regolato la censura dall'Unità d'Italia fino agli anni Sessanta del Novecento: dilatare la fascia cronologica del capitolo ha permesso di mettere in luce alcuni aspetti meno evidenti della censura democristiana, rintracciando parallelismi, cesure ed evoluzioni. Oltre alla censura editoriale e teatrale, non è stata trascurata quella che coinvolse il cinema, la radio e la televisione; accanto alla censura civile, è stata presa in considerazione anche quella vaticana. Insieme alle leggi approvate, il capitolo analizza le motivazioni che potevano condurre a censura, le istituzioni coinvolte e le figure degli addetti alla revisione. Nonostante i cospicui interventi legislativi in materia, la sostanza e le pratiche della censura non subirono rilevanti cambiamenti nel corso del secolo preso in esame. A mutare è stata piuttosto la concezione dell'arte che soggiaceva alle scelte politiche: se nell'Ottocento il fatto artistico veniva inteso soprattutto nei termini di evasione e divertimento, con il fascismo e ancor più con la censura di stampo cattolico del secondo Novecento si è progressivamente passati ad una concezione in chiave moralizzatrice e pedagogica.

Tale capitolo introduttivo si è reso necessario dal momento che non si dispone di un lavoro complessivo sulla censura nel secondo Novecento che fornisca un organico quadro critico e interpretativo: la censura nel secondo dopoguerra rimane una lacuna nella storia del Novecento italiano.

Se relativamente numerosi sono gli studi dedicati alla censura teatrale, ripercorsa diacronicamente nelle sue varie fasi: ricordiamo qui, per uno sguardo d'insieme, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)* di Carlo Di Stefano⁸ e, per il particolare punto di osservazione – vengono analizzate trasversalmente alcune “parole proibite” dalla censura dal 1861 al 1962 –, *Teatro proibito*.

⁶ Giulio Andreotti, *Censura e... censure*, estratto dalla «Rivista del Cinematografo», XXXV, 12, 1952, p. 7.

⁷ Id., *Sul film di De Sica "Umberto D". Piaghe sociali e necessità di redenzione*, in «Il Popolo», IX, 49, 26 febbraio 1952, p. 3. Cfr. Giovanni Sedita, *Giulio Andreotti e il neorealismo. De Sica, Rossellini, Visconti e la guerra fredda al cinema*, in «Nuova storia contemporanea», XVI, 1, gennaio-febbraio 2012, pp. 51-70.

⁸ Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964.

In scena i tabù di una nazione di Federica Festa⁹), invece la bibliografia che si è dedicata specificatamente alla revisione teatrale dal dopoguerra agli anni Sessanta è decisamente ristretta¹⁰. Per ricostruire il quadro storico-istituzionale della censura postfascista, teatrale e non, rimane un utile punto di partenza lo studio del 1982 condotto da Maurizio Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*¹¹. Limitando il campo alla revisione preventiva della letteratura drammatica, la ricerca bibliografica sembra attestarsi a pochissimi titoli, tra i quali la tesi di specializzazione, inedita, di Gilda Signoretti, che, facendo largo uso dei documenti conservati nell'Archivio Centrale dello Stato, delinea la storia e gli aspetti della censura teatrale, limitandosi però all'immediato dopoguerra (1943-1950)¹², e un articolo a cura di Maria Procino, la quale, dopo aver fornito una panoramica storico-giuridica sulla censura teatrale dall'800 al 1962, ricostruisce la storia archivistica dei documenti conservati nel Fondo Revisione Teatrale dell'Accademia e delinea una sintetica panoramica dei copioni tagliati o respinti¹³. Esigua è anche la bibliografia dedicata ai processi alla carta stampata¹⁴. I percorsi di ricerca più battuti dalla critica riguardano piuttosto le strategie censorie durante la dittatura fascista, sia in riferimento alla stampa¹⁵, che al teatro¹⁶ e al cinema¹⁷. D'altra parte, limitandoci all'età repubblicana, molto indagata è stata la censura cinematografica¹⁸.

⁹ Federica Festa, *Teatro proibito. In scena i tabù di una nazione*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2011. Il lavoro, però, sembra a tratti mancare di precisione documentaria. Oltre alle due opere sopra citate cfr. almeno *Teatro e censura*, a cura di Annalisa Goldoni e Carlo Martinez, Napoli, Liguori, 2004, e Mario Quargnolo, *La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro*, Milano, Pan, 1982.

¹⁰ Ancora più esigua è la bibliografia relativa alla censura teatrale successiva al periodo qui esaminato. Isolata sembra infatti essere la tesi condotta da Giulia Gurzoni sulla censura teatrale repressiva dagli anni '60 ad oggi (Giulia Gurzoni, *La censura invisibile. Forme di limitazione della libertà di espressione nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di laurea svolta nell'a.a. 2014/2015, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore prof. Carmelo Alberti, correlatori proff. Maria Ida Biggi e Pier Mario Vescovo).

¹¹ Maurizio Cesari, *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori, 1982. L'autore si era già occupato della censura fascista: cfr. Id., *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori, 1978.

¹² Gilda Signoretti, *Respinto o approvato: percorso analitico attraverso la storia, lo stato e gli aspetti della Censura Teatrale dal 1943 al 1950*, tesi di specializzazione svolta nell'Università di Roma La Sapienza, a.a. 2011/2012, relatrice prof.ssa M. Raffaelli.

¹³ Maria Procino, *La censura teatrale in Italia: dalla rivista alla prosa il racconto dei copioni conservati in archivio centrale dello stato (1944-1962)*, «Nuovi Annali», a. 28, 2014, pp. 121-36. L'archivista si era già confrontata con il tema della censura in riferimento all'opera di Eduardo De Filippo: cfr. Ead., *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni*, Roma, Bulzoni, 2003.

¹⁴ Cfr. Annalisa Goldoni e Carlo Martinez, *Le lettere rubate: forme, funzioni e ragioni della censura*, Napoli, Liguori, 2002; *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, a cura di Guido Bonsaver e Robert S.C. Gordon, Oxford, Legenda, 2005; il compilativo *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Santa Caterina, 2012; Antonio Armano, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi anzi domani*, Torino, Aragno, 2013, che documenta numerosi processi che hanno coinvolto la stampa nel secondo Novecento.

¹⁵ Cfr. i lavori di Guido Bonsaver, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007, e *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, e i numerosi interventi di Giorgio Fabre, tra cui il più recente *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018.

¹⁶ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Led, 2004; Pasquale Iaccio, *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni, 1994.

A partire da questi riferimenti bibliografici diviene necessario analizzare e portare alla luce le numerosissime carte d'archivio relative alla censura. La tesi che qui si presenta lavora in tale direzione adottando come principale fondo archivistico di riferimento il Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato¹⁹ (1946-1962, d'ora in avanti FRT), nel quale sono conservati i fascicoli relativi ai 21.064 copioni sottoposti alla revisione preventiva tra il 1946 e il 1962, suddivisi in 1.038 buste. Ogni fascicolo contiene la documentazione amministrativa concernente il testo presentato (domande di nulla osta, corrispondenza, relazioni dei prefetti, verbali delle riunioni), le schede descrittive dell'opera, dalle quali si desume il giudizio dell'autorità censoria in merito ai testi presentati (giudizio spesso non meramente funzionale, ma critico e interpretativo), e una o più copie del copione, sulle quali venivano segnalate le eventuali battute da tagliare o modificare, accompagnate spesso da appunti autografi. Per i casi più discussi, i fascicoli contengono la rassegna stampa che i prefetti locali diligentemente inviavano agli uffici censori (indispensabile per ricostruire il dibattito intorno alla censura): in tal modo i censori romani avevano contezza sia di quanto del processo censorio fosse trapelato sulla stampa, con le conseguenti reazioni nel mondo della cultura e dello spettacolo, sia della ricezione dell'opera a teatro.

Si tratta di un numero elevatissimo di carte, in gran parte inedite o poco studiate. In particolare, a differenza del Fondo Censura Teatrale (1931-1944, d'ora in avanti FCT)²⁰, che dispone di un inventario a cura di Patrizia Ferrara²¹, per consultare i fascicoli del FRT ci si può attualmente servire solamente di uno schedario, impreciso e lacunoso. Dunque, per mezzo di un lavoro d'equipe, sarà necessario stilare un inventario moderno e possibilmente digitale del Fondo. Nell'Appendice C se ne dà una versione parziale, che può costituire un prototipo e che conta nella loro versione definitiva le schede di più di 200 dei circa 21.000 fascicoli conservati nel FRT, scelti in base alla data dei documenti che contengono (ognuno dei quali è stato consultato direttamente), in modo tale da coprire sommariamente tutta la fascia cronologica in esame, al fine di rilevare eventuali mutamenti nella tipologia dei materiali. L'inventario parziale, preceduto da una nota metodologica che chiarisce e motiva i criteri adottati, non è stato concepito solo come un semplice mezzo di ricerca archivistica, quanto piuttosto come uno strumento di per sé significativo, che, una volta completato, possa essere in grado di fornire un più possibile esaustivo resoconto della censura della letteratura drammatica nel secondo dopoguerra, e, più in generale, utili informazioni in merito alla storia del teatro contemporaneo in Italia. Perciò, le opere sottoposte a revisione non vengono inventariate secondo il metodo storico, bensì sono accorpate sotto il cognome dei

¹⁷ Jean Antoine Gili, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981; Andrea Giuseppe Muratore, *L'arma più forte: censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Cleto, Pellegrini, 2017.

¹⁸ Cfr. almeno *Italia taglia*, a cura di Tatti Sanguineti, Ancona, Transeuropa, 1999; Domenico Liggeri, *Mani di forbice: la censura cinematografica in Italia*, Alessandria, Falsopiano, 2002; Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio, 2003; *Censure: film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, a cura di Enzo Sallustro, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

¹⁹ Archivio Centrale dello Stato, Archivi degli Organi di Governo e Amministrativi dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo (1941-1998), Direzione Generale dello Spettacolo (1946-1998), Serie Teatro (1946-1998), Revisione teatrale, Fascicoli per opera, prima parte (1946-1962).

²⁰ Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Teatro e Musica, Ufficio Censura Teatrale, Copioni teatrali e radiofonici sottoposti a censura (1931-1944).

²¹ *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, a cura di Patrizia Ferrara, Roma, Edizioni Mibact, 2004.

corrispettivi autori. Inoltre, vengono inserite le informazioni che riguardano la censura: l'esito della revisione e i nomi dei funzionari che hanno seguito la pratica. Chiudono il lavoro gli indici dei nomi e degli pseudonimi degli autori e di altre figure che hanno contribuito alla rappresentazione (registi, traduttori ecc.) e gli indici dei titoli e dei nomi dei responsabili di revisione.

A partire dallo spoglio dello schedario e servendomi di ricerche mirate si è comunque potuto raffinare un prospetto relativo a 208 copioni non approvati, scelti tenendo in considerazione il valore letterario dell'opera, la rilevanza dell'autore e l'interesse documentario (Appendice A). Di tali testi sono stati indicati: nome dell'autore, titolo, segnatrice, genere, data della rappresentazione, esito della revisione. Ne deriva un utile strumento per lo studio della documentazione del fondo e un quadro che può fornire prime indicazioni statistiche.

Furono rappresentate con il testo mutilato tre opere della prima produzione di Dario Fo e alcuni drammi di Bontempelli, Buzzati, Malaparte e Zavattini; fu colpito il teatro dialettale (Brogelli) e vernacolare (Sartori), le operette (Lombardo), così come il teatro spiritualista di Giovaninetti (*L'oro matto* per la regia di Strehler) e le riduzioni teatrali de *La mascherata* di Moravia e dei pavesiani *Dialoghi con Leucò*. Tra le opere che non passarono indenni il controllo degli uffici di via Veneto ci furono poi alcuni drammi che hanno segnato la storia teatrale contemporanea, europea e mondiale: testi di Beckett e di Ibsen, di Sartre e Feydeau. Non piacquero ai censori il teatro dell'assurdo di Adamov e Jarry e il realismo americano «a tinte forti»²² di Arthur Miller e Tennessee Williams, cinque opere di Brecht e tre di Anouilh, *Yerma* di García Lorca e *La neve era sporca*, l'unico testo teatrale firmato da Simenon. Persino i grandi classici non furono risparmiati dalla «dittatura»²³ censoria: il caso più clamoroso coinvolge *La mandragola* di Machiavelli, la cui rappresentazione venne autorizzata solo alle compagnie più prestigiose, mentre fu respinta per quelle emergenti o meno note²⁴. Non vennero infine approvati nel loro testo integrale alcuni capolavori del nostro Cinquecento (la *Commedia degli straccioni* di Annibal Caro e la *Spagnola* di Andrea Calmo), lo shakespeariano *Enrico IV* e una riduzione televisiva de *La cameriera brillante* di Goldoni.

Oltre al FRT, sono state condotte alcune ricerche anche nel Fondo che custodisce le carte relative all'ammissione degli spettacoli teatrali ai minori di 18 anni nel periodo 1962-1998 (d'ora in avanti FRT II)²⁵, nel FCT e negli Archivi che conservano le carte relative alla censura cinematografica²⁶. Rispetto a questi ultimi documenti ci si può servire di tre utili strumenti: la banca dati *Italia*

²² Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 25.

²³ Vitaliano Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero e con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, 2003, p. 64.

²⁴ Cfr. FRT, b. 241, fasc. 6532.

²⁵ Archivio Centrale dello Stato, Archivi degli Organi di Governo e Amministrativi dello Stato, Ministero del Turismo e dello Spettacolo (1941-1998), Direzione Generale dello Spettacolo (1946-1998), Serie Teatro (1946-1998), Revisione teatrale, Fascicoli per opera, seconda parte (1962-1998).

²⁶ Fondo del ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. 1946-1965), dell'Archivio Centrale dello Stato (per un totale di 20.183 fasc., d'ora in avanti Acs/C) e gli archivi della Direzione Generale per il Cinema del ministero della Cultura (d'ora in avanti MiC/DirGenC).

*Taglia*²⁷, la mostra virtuale Cinecensura²⁸ e l'inventario (parziale) dei fondi che coinvolgono il cinema situati all'Archivio Centrale dello Stato²⁹.

Frutto di queste ricerche sono le Appendici B e D. Quest'ultima mira a fornire un quadro – tutt'altro che esaustivo – della censura di alcune opere cinematografiche interessanti da un punto di vista letterario. Gli *short title* sono stati approntati a partire dalla consultazione di circa 25.000 schede registrate per il periodo 1944-2000 nel database *Italia taglia*, che sono state integrate con le rispettive schede dell'inventario del fondo dell'ACS relativo alla revisione cinematografica. Quindi, è stato effettuato un censimento dei casi più significativi (più di 700), suddividendoli per categorie di interesse: film che hanno visto la partecipazione di uno scrittore nel ruolo di regista o di sceneggiatore; film tratti da opere letterarie di rilievo; film che possono essere messi in relazione con autori che subirono la censura teatrale e registi e sceneggiatori di particolare interesse. Per ogni pellicola, oltre ai dati identificativi, sono stati segnalati gli esiti di revisione e le motivazioni addotte, i nomi dei censori e la descrizione degli eventuali tagli effettuati. Grazie a tale prospetto è possibile avere una panoramica della censura cinematografica funzionale a una prospettiva letteraria e numerosi dati organizzati, utili per delineare una tendenza generale.

L'Appendice B mira invece a fornire un prospetto di tutte le opere sottoposte a censura, riguardanti il teatro, il cinema e la stampa, di cinque autori italiani contemporanei: Bassani, Brancati, Pasolini, Moravia e Testori. Nella tabella, oltre al nome dell'autore e al titolo dell'opera, è stato indicato il fondo archivistico di riferimento e la segnatura, tracciando così uno "stato delle carte" da cui prendere le mosse per ogni eventuale approfondimento.

Interrogare le carte censorie comporta dare voce non soltanto e non tanto agli autori colpiti dalle forbici censorie, ma – in un certo senso – "situarsi dalla parte dei censori", considerando i documenti d'archivio alla stregua di veri e propri testi, da mettere a confronto con quelli letterari. D'altronde, la censura può essere considerata come una forma di ricezione del testo teatrale: specialmente per gli autori contemporanei e per le opere non ancora date alle stampe, i censori potevano essere i primi, privilegiati, lettori dei copioni. In alcuni casi, soprattutto per quanto riguarda gli autori dotati di maggiore sensibilità e consapevolezza della cappa censoria che gravava sull'Italia del secondo dopoguerra, il censore rischiava persino di diventare una sorta di "lettore ideale", a cui rivolgere le proprie provocazioni.

Dunque, studiare le carte della censura aiuta a ricostruire la storia esterna e, a volte, interna del testo³⁰. Se anche per la narrativa e la poesia nel Novecento è stato messo radicalmente in discussione il concetto di ultima volontà dell'autore, ancor più per il testo teatrale è necessario prendere atto che si tratta di un testo ad autorialità multipla, dal momento che la parola del

²⁷ La banca dati, consultabile online al link <http://www.italiataglia.it/home> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022), è un progetto promosso dal MiC e realizzato dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con l'A.N.I.C.A.

²⁸ Consultabile online al link <http://cinecensura.com/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁹ Consultabile online al link <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/IT-ACS-GEAST0563-0000001> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

³⁰ «Scopo della filologia – per i testi del Novecento, ma non solo – non è tanto quello di restituire al testo una volontà decurtata, ma di ricostruire la sua storia interna ed esterna» (Paola Italia, Editing *Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2020, p. 8).

drammaturgo può essere plasmata dall'estro del regista e la scrittura drammaturgica contaminata da quella scenica (non a caso il testo teatrale è stato definito come un «"organismo vivente", che si modifica nella vita dello spettacolo»³¹). Le varianti coatte³² dovute alla censura istituzionale³³ costituiscono un ulteriore tassello atto ad esasperare la complessità del principio di autorialità: di fatto, il testo portato effettivamente sulle scene non era quello riconducibile all'ultima volontà dell'autore, né all'ultima volontà del regista o dell'attore, ma all'ultima volontà del censore. Provocatoriamente, dunque, si potrebbe coniare la formula di "*intentio censoris*".

Se, come scrisse Leopoldo Zurlo, «la censura è un po' come la morale: non si concepisce senza la sua casistica»³⁴, allora la parte più corposa della tesi è dedicata a due casi di studio, per certi versi opposti e complementari: il siciliano Vitaliano Brancati e il lombardo Giovanni Testori, due scrittori poliedrici, che non si dedicarono solo al teatro, ma anche alla narrativa, alla saggistica e alla poesia.

Il capitolo della tesi dedicato a Vitaliano Brancati è aperto da tre paragrafi dedicati rispettivamente alla censura fascista, al pamphlet *Ritorno alla censura* e alla censura che colpì i film ai quali Brancati collaborò in qualità di sceneggiatore e quelli ispirati a un soggetto brancatiano; segue un paragrafo che mira a mettere a fuoco la dialettica tra lo stile teatrale di Brancati e la retorica fascista. Infine, verrà esaminata nel dettaglio la storia censoria delle sette opere teatrali sottoposte agli uffici governativi: le carte relative alla censura di Brancati sono interamente trascritte nell'Appendice E. Si tratta di 139 documenti inediti³⁵, attualmente conservati in dieci fascicoli del FRT, e che coprono più di un decennio di censura (dal 30 ottobre 1950 al 17 aprile 1962). L'edizione, introdotta da una nota al testo utile a chiarire i criteri adottati, è seguita da un Prospetto dei documenti conservati, che costituisce contemporaneamente sia l'elenco completo che l'indice della documentazione presente nei fascicoli.

Il capitolo testoriano si apre con un paragrafo dedicato alla poetica dell'autore, segue l'esame delle vicende censorie relative alle *Lombarde* (opera approvata dagli uffici censori, ma di cui in

³¹ Piermario Vesco, *Penultima volontà dell'autore. Appunti di filologia teatrale*, in *Filologia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, a cura di Cotticelli Francesco e Puggioni Roberto, Milano, FrancoAngeli, 2017, p. 207.

³² Cfr. il paragrafo *Intentio auctoris, intentio editionis e «correzioni d'autore coatte»*, in P. Italia, *Editing Novecento*, cit., pp. 98-107.

³³ Nella presente tesi non vengono prese in considerazione le più labili e ambigue forme di autocensura (ancora parzialmente condivisibili rimangono le parole di Manuel López Abellán «El constante uso y abuso del término "censura": autocensura, censura objetiva, censura económica, censura social, censura institucional, censura gubernativa, censura latente, no han hecho sino complicar las cosas innecesariamente» (*Fenómeno censorio y represión literaria*, in «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», 5, 1987, (elaborado para el Simposio, celebrado en Amsterdam, los días 2 y 3 de mayo de 1985, en torno al tema: "Censura y literatura peninsulares), p. 9).

³⁴ L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 5.

³⁵ Fatta eccezione per dieci documenti concernenti la rappresentazione de *La governante*, di cui è stata pubblicata l'edizione a cura di Sonia Gentili (in Sonia Gentili, *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, in «Bollettino di italianistica», n.s., IV, 2, 2007, pp. 213-224, poi in Ead., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016, pp. 168-178.)

Archivio è custodita un'inedita redazione), e alle opere che compongono *I segreti di Milano: La Maria Brasca* e *L'Arialdia*. Nell'Appendice F si può leggere l'edizione degli otto copioni de *L'Arialdia* conservati nel FRT, che attestano le tre distinte redazioni della commedia sottoposte a censura. L'edizione si propone di esaminare l'effettivo peso delle pressioni censorie nelle varianti apportate da Testori e Visconti per la messa in scena del 1960: il confronto tra le tre redazioni del dramma e i tagli proposti dall'ufficio di revisione sembrano smentire le dichiarazioni rilasciate da autore e regista, ben decisi a negare ogni forma di autocensura.

Il liberale Brancati arrivò a conoscere la censura democristiana dopo aver esperito in pieno le maglie di quella fascista: perciò ebbe la forza di denunciare le opprimenti catene a cui, a partire dal 1947, l'arte italiana si trovava nuovamente imbrigliata in un pamphlet che suscitò numerose polemiche: *Ritorno alla censura*. In vita conobbe le difficoltà nel mettere in scena i propri testi e nemmeno la morte precoce nel 1954 agevolò la concessione del nulla osta alle opere dello scrittore di Pachino (si pensi a *La governante*, bocciata prima nel 1952 e poi, ancora, nel 1956). Invece, Testori, che in gioventù era vicino agli ambienti della Democrazia Cristiana³⁶, venne duramente colpito dalla censura in occasione della rappresentazione de *La Maria Brasca* e de *L'Arialdia* – dunque nel momento in cui collaborò con il Piccolo di Milano e con Luchino Visconti –, le prime prove teatrali di grande spessore di una lunga carriera da drammaturgo.

In comune i due scrittori avevano una visione dell'arte, e del teatro in particolare, come specchio della società: la scrittura drammaturgica doveva in primo luogo provocare, incidere nel presente, sfidare il pubblico, dare scandalo. Inoltre, Brancati e Testori condividevano una concezione fortemente morale della scrittura, lontana da ogni forma di estetismo.

All'indomani del secondo conflitto mondiale, gli scrittori cercarono di rispondere alla fatidica affermazione adorniana circa l'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz proponendo un'arte impegnata e declinata in modo fortemente morale. Invece di agevolare il lavoro censorio, questo tipo di approccio alla scrittura comportò il generarsi di una contraddizione che si potrebbe definire tragica, in quanto insolubile, tra le motivazioni dei censori – volti a mantenere l'ordine pubblico e a incentivare opere caratterizzate da un didascalico moralismo – e le ragioni degli scrittori, che contrapponevano al bieco moralismo censorio l'etica – individuale – della propria letteratura.

Per concludere, l'accanimento censorio, nella letteratura, nel cinema e nel teatro, costituisce la cartina tornasole di un'arte ancora capace di coinvolgere le masse, di creare un dibattito pubblico, di un'arte – insomma – ancora temibile. D'altra parte la censura di Stato denuncia un potere debole, che aveva ancora bisogno di esercitare una censura ufficiale per reprimere l'arte e, con essa, i conflitti sociali che voleva rappresentare. Dunque, se da un lato l'abolizione della legge sulla censura teatrale nel 1962 può essere salutata come una vittoria da parte di chi aveva sempre rifiutato ogni forma di censura e repressione nel campo artistico, d'altra parte, potrebbe testimoniare una perdita di efficacia di quel modo di intendere la letteratura e lo spettacolo. Il contraltare dell'assenza di censura istituzionale rischiava di essere quello di una letteratura elitaria, costretta a rinunciare al proprio mandato sociale, diventando così in un certo senso politicamente

³⁶ La parabola del giovane Testori sembra essere simile a quella di Leonardo Sciascia (cfr. Domenico Scarpa, *La prova democristiana di Leonardo Sciascia. Una ricerca in corso*, in «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», IV, 2014, pp. 179-321).

“inutile” e, dunque, meno pericolosa. Per evitar ciò, nuovi sentieri si sarebbero dovuti tracciare e nuove contraddizioni si sarebbero aperte.

1. Un secolo di censura in Italia. Forme, leggi, istituzioni (1861-1962)

Il 21 aprile 1962 venne abolita la censura preventiva delle opere teatrali. Erano trascorsi diciassette anni dalla Liberazione della penisola dal nazi-fascismo e quattordici dall'entrata in vigore della Costituzione, che aveva teoricamente sancito il diritto inalienabile alla libertà d'espressione. Prima di ripercorrere le norme che hanno regolato la censura della letteratura (drammatica e non) nel primo ventennio della nostra Repubblica, potrebbe rivelarsi utile fare un passo indietro di un secolo, tornando agli anni dell'unificazione nazionale, per esaminare quali fossero le leggi in vigore nel campo della libertà di stampa e di espressione, per poi ripercorrere come esse siano state modificate durante la dittatura fascista e quindi traghettate nell'Italia Liberata. Il salto cronologico è certo ampio, ma, se ci si aspettano strappi e fratture, clamorose aperture o oppressive chiusure, si rimarrà delusi. Numerosissime leggi furono approvate e quindi abrogate in materia di censura nel corso di questi cento anni, tuttavia la sostanza e l'orientamento del controllo politico sull'arte non subì una mutazione radicale. I criteri fondanti la censura hanno sopportato bene il susseguirsi dei governi e delle costituzioni e, pur soffrendo il peso degli anni, hanno saputo di volta in volta reinventare il proprio aspetto, per rimanere pressoché immutabili nella sostanza.

1.1 La censura del Regno d'Italia

Il neonato Regno d'Italia ereditò in materia di censura libraria e di libertà di stampa le normative sancite dallo Statuto Albertino concesso da Carlo Alberto di Savoia il 4 marzo 1848, che decretava l'abolizione dell'ufficio di censura e garantiva la piena libertà di stampa come diritto dei sudditi. L'articolo 28, infatti, così recitava: «La stampa è libera, ma una legge ne reprime gli abusi. Tuttavia le Bibbie, i catechismi, i libri liturgici e di preghiera non potranno essere stampati senza il preventivo permesso del Vescovo». Dunque, solamente le edizioni sacre rimanevano sotto il controllo episcopale, mentre i libri di altra natura, a prescindere dal tema trattato, compreso quello religioso, potevano essere stampati senza necessità di approvazione preventiva¹.

L'editto che regolava l'abuso della libertà di stampa venne emanato il 26 marzo 1848². Potevano essere sottoposti a processo i libri o i periodici diffamanti nei confronti dei privati o che riportavano pubbliche ingiurie, testi offensivi nei confronti della religione di Stato o di altri culti tollerati, oppure oltraggiosi nei confronti del buon costume. Veniva punita «qualunque offesa contro la inviolabilità del diritto di proprietà» – intesa dunque come diritto sacro –, «la santità del giuramento, il rispetto dovuto alle leggi, ogni apologia di fatti qualificati crimini o delitti dalla legge penale, ogni provocazione all'odio fra le varie condizioni sociali, e contro l'ordinamento della famiglia»³. Infine, naturalmente, era vietato il vilipendio della persona del Re, del Parlamento, dei governi degli stati esteri, del corpo diplomatico e ogni manifesta adesione ad alternative forme di governo (in tal modo si andava chiaramente a colpire la stampa di matrice

¹ La stesura dell'articolo provocò feroci resistenze all'interno del Consiglio di conferenza, l'organo che aveva il compito di redigere lo Statuto, resistenze che, infine, vennero ridotte in minoranza (cfr. Vittorio Frajese, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla Polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 204-206).

² N. 695.

³ Capo V, art. 24.

repubblicana). L'editto, inoltre, imponeva l'obbligo di segnalare la data e il nome dello stampatore e di nominare un gerente per ogni giornale, il quale si assumeva la completa responsabilità penale dei contenuti degli articoli (se questi fossero stati firmati, però, la responsabilità sarebbe stata condivisa con gli autori). Qualora il processo avesse confermato le accuse, chi veniva condannato per i diversi reati previsti dall'editto poteva scontare fino a 3 anni di reclusione ed era soggetto a una multa fino a un massimo di Lire 4.000.

Anche l'editto del 26 marzo rimase in vigore dopo il 1861, subendo nel corso degli anni solamente minime integrazioni. Il 20 giugno 1858 veniva aggiunta la condanna per apologia dell'assassinio politico⁴, mentre l'articolo 49 della legge dell'8 giugno 1874, n. 1937, formulava il divieto di rendere pubblici gli atti di procedura penale prima della sentenza definitiva. Inoltre, a partire dal 1865, grande interesse suscitò il tema della pornografia (sia il segretario generale del ministero dell'Interno Luigi Zini che il Presidente del Consiglio Giovanni Lanza si espressero contro la stampa di opuscoli pornografici), tuttavia rimasero scarsi i provvedimenti in tal senso, indice di una relativa limitatezza del fenomeno⁵.

La stampa periodica fu quella che venne maggiormente ostacolata tra la fine del secolo diciannovesimo e l'inizio del ventesimo⁶. Pochi mesi dopo l'Unità, una circolare di Giovan Battista Cassinis stabiliva il diritto da parte della Polizia di impedire l'importazione dall'estero di periodici che contenessero argomenti contrari alle leggi italiane. Nel 1862, una circolare indirizzata ai prefetti da parte del segretario generale del ministero dell'Interno Silvio Spaventa – nome che ritornerà più avanti anche in riferimento alla censura teatrale – inaugurò una pratica che venne tenuta in piedi fino al primo conflitto mondiale, quella cioè di stilare e di far recapitare al ministero una lista dei giornali pubblicati nelle provincie di riferimento. La relazione, che dal 1863 doveva essere presentata con cadenza mensile, l'anno successivo prese il nome di *Tabella per la stampa periodica*. Tra gli altri dati, nella Tabella dovevano essere delineati i profili politici dei proprietari e dei direttori dei giornali (dal 1866 solo dei direttori e dal 1871 l'indicazione doveva essere accompagnata da informazioni circa l'influenza e la composizione dei lettori di ogni testata). Nel 1896, ad opera del governo guidato da Di Rudinì, dall'invio dei dati salienti si passò alla spedizione dell'intera pubblicazione di alcune testate sospette, in particolare quelle di area repubblicana, socialista e anarchica. Il servizio di informazione sulla stampa venne quindi riorganizzato nel 1898 da Luigi Pelloux, per poi essere aggiornato nel 1912-1913, biennio a partire dal quale divenne obbligatorio inviare al ministero degli Interni i periodici anarchici, sindacalisti e antimilitaristi con cadenza giornaliera, mentre gli stampati di altre testate pure ritenute sovversive potevano essere spediti anche una sola volta alla settimana. L'altra faccia del controllo politico sui giornali era costituita dalle sovvenzioni a singoli giornalisti o a intere redazioni a fini propagandistici. Veniva così sfruttata gran parte dei fondi segreti della Pubblica sicurezza, di cui fecero ampio uso i governi della Destra Storica, finché, nel 1866, i fondi a disposizione vennero ridotti dalla legge di bilancio. Di conseguenza, le sovvenzioni iniziarono ad essere considerate come spese straordinarie non direttamente legate alla Pubblica sicurezza.

In generale, sebbene alcuni governi, quali quelli crispini, avessero accentuato il controllo della stampa, si può affermare che dall'Unità d'Italia la consuetudine censoria si dimostrò piuttosto indulgente rispetto alle rigide limitazioni imposte dalla normativa in materia di repressione, in

⁴ Legge n. 2876, art. 2.

⁵ Cfr. V. Frajese, *La censura in Italia*, cit., p. 219.

⁶ Ad esempio, una circolare del 1869 firmata dal ministro dell'Interno Luigi Ferraris invitava esplicitamente a reprimere la stampa di agitazione, i cui controlli vennero intensificati a seguito della Prima Internazionale. Cfr. *ivi*, pp. 215-221.

particolare in riferimento ad alcuni temi di grande diffusione e di difficile arginamento, quali la sacralità della proprietà e dell'ordinamento della famiglia⁷. Anche i più aspri provvedimenti nei confronti della stampa periodica ebbero infatti un peso residuale nel contesto sociale e nella concreta diffusione dei giornali sospetti; come è stato suggerito, le norme andrebbero interpretate piuttosto «nel loro effetto sulle pratiche di governo e nell'attitudine loro a costruire negli apparati amministrativi una risposta di polizia ai problemi posti dai conflitti sociali»⁸.

Se dunque la stampa non era sottoposta a censura preventiva, pur potendo essere soggetta a sequestri e a limitazioni repressive, diversa era la situazione del teatro e degli spettacoli pubblici, per i quali nei primi anni dell'Unità d'Italia non venne adottato un unico sistema censorio nell'intero territorio nazionale. Nel nord e nel centro Italia (fatta eccezione per la Toscana) era ancora in vigore la norma approvata per lo Stato Sabauda nel 1860⁹, che prevedeva un ufficio centrale addetto alla revisione teatrale facente capo al ministero dell'Interno. L'ufficio era allora guidato dal liberale Giovanni Sabbatini, già a capo della censura teatrale per la circoscrizione di Torino. A quello piemontese si affiancavano altri tre uffici di revisione teatrale con sede a Firenze, Napoli e Palermo, che vennero posti gradualmente alle dipendenze di Torino. Una gestione centralizzata della revisione degli spettacoli messi in scena in ogni parte del regno si rivelò però eccessivamente difficoltosa per uno Stato di recente unificazione e con una burocrazia unitaria in via di formazione. Perciò, il tentativo di centralizzazione della censura ebbe vita breve e nel 1864, con la legge firmata dal ministro dell'Interno Ubaldino Peruzzi, i quattro uffici vennero soppressi e la competenza passò ai prefetti¹⁰. Tuttavia, in caso di divieto da parte del prefetto, il richiedente il nulla osta poteva comunque fare ricorso al ministero dell'Interno.

Gli spettacoli teatrali erano stretti tra due forme di censura, quella preventiva, stabilita dalla legge Peruzzi, e quella repressiva, ribadita dalla circolare n. 15.1/2 del ministero dell'Interno firmata dal segretario generale Spaventa nel 1864¹¹. Un funzionario della prefettura doveva infatti obbligatoriamente assistere agli spettacoli e controllare che venisse rispettato il testo approvato dalla prefettura stessa, con facoltà di intervenire in caso di contravvenzione. Nel '65, l'articolo 35 del regolamento esecutivo delle leggi di Pubblica sicurezza¹² sancì che, sebbene il permesso preventivo alle rappresentazioni dovesse essere emesso dal prefetto (autorità provinciale), l'autorità di Pubblica sicurezza locale aveva altresì il diritto di vietare preventivamente gli spettacoli qualora essi venissero giudicati inopportuni o si ritenesse che potessero provocare disordini. Di fatto, si passò così a una doppia revisione preventiva, caratterizzata come prevedibile da una gestione caotica e contraddittoria della censura. Il tutto era aggravato dal fatto che gli addetti alla censura fossero funzionari del tutto alieni dal mondo della letteratura e dello spettacolo, poco avvezzi alle attività censorie e contraddistinti da un livello culturale e di istruzione in media molto basso¹³.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 214-215 e 220.

⁸ *Ivi*, p. 221.

⁹ Regolamento esecutivo della legge di Pubblica sicurezza, approvato con il Regio decreto dell'8 gennaio 1860, n. 3957, art. 50 (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 5).

¹⁰ Regio decreto del 14 gennaio 1864, n. 1630, la cui trascrizione si legge *ivi*, pp. 95-96.

¹¹ La circolare del 14 febbraio 1864 si può leggere *ivi*, pp. 96-98.

¹² Legge n. 2248 del 20 marzo 1865 (cfr. «Gazzetta Ufficiale», 101, 27 aprile 1865, e 112, 10 maggio 1865); il regolamento venne approvato con il Regio decreto del 18 maggio 1865, n. 2336.

¹³ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 12.

Dunque, in pochi anni, da una censura operata dai funzionari dell'amministrazione e centralizzata, quindi certo poco attenta alle sensibilità e alle differenze locali, ma proprio per questo più coerente, si approdò all'istituzione di una triplice forma di controllo ad opera di esponenti delle forze dell'ordine, che potevano agire in maniera capillare su tutto il territorio nazionale sia prima della messa in scena che a tournée teatrale avviata. Con il Presidente di ferro Francesco Crispi, le misure relative all'attribuzione della censura ai prefetti vennero giuridicamente rafforzate mediante la legge n. 5888 del 23 dicembre 1888. Per la prima volta, la norma prevedeva che i prefetti avessero l'obbligo di motivare la proibizione di un'opera e che gli interessati avessero diritto al ricorso. Con la medesima legge venne sottratta alle autorità locali ogni responsabilità nel campo della censura preventiva, eliminando dunque la confusione di una revisione bifronte e affidando ai funzionari locali esclusivamente il compito di controllare opere già in corso di rappresentazione ed eventualmente di vietare quelle che provocassero disordini. La legge crispina sancì l'assestamento delle normative in merito alla revisione teatrale, che rimasero invariate fino agli anni Venti del Novecento¹⁴.

Queste, dunque, le leggi che stabilivano la prassi della censura teatrale nell'Italia liberale. Le stesse norme, affiancate a volte da circolari *ad hoc*, rendevano inoltre espliciti quali fossero i criteri che dovevano condurre al divieto di rappresentazione. All'indomani dell'unificazione, rimase in vigore la circolare Galvagno, approvata nel 1852 per lo Stato Sabauda, che accentuava l'aspetto morale della censura rispetto a quello politico, dal momento che «un governo sinceramente liberale acquista maggiore fiducia nel mostrare che sopra basi troppo sicure egli è fondato, per temere qualche aspirazione radicale di un dramma»¹⁵. A seguito dell'avvento della competenza prefettizia, la sopracitata circolare Spaventa mirava ad evitare l'eccessiva arbitrarietà di una censura locale e frazionata, stabilendo i criteri da adottare in tutta la penisola. Potevano essere punite le opere che offendevano il pudore, così come «la sacra ed inviolabile persona del Re, o il Parlamento e gli alti Poteri dello Stato, o i Sovrani e rappresentanti delle potenze amiche», i testi che violavano la vita privata delle persone o diffondevano «teorie sovversive dell'ordine stabilito» oppure oltraggiavano «la religione cattolica ed i culti tollerati»¹⁶. Tuttavia, il regolamento rimaneva piuttosto vago, essendosi ritenuto inopportuno «crear nuovi vincoli agli intelletti» specificando in modo eccessivamente minuzioso i casi da censurare, d'altronde difficilmente prevedibili e legati a «contingenze locali variabili e temporanee»¹⁷. La circolare Spaventa non dovette garantire una sufficiente omogeneità nei provvedimenti se nel 1867 venne diffusa un'ulteriore circolare che elencava nel dettaglio quali fossero i temi e le questioni che potevano legittimare l'intervento censorio¹⁸. Due erano le direttrici principali che dovevano indurre al divieto della rappresentazione: quella di ordine morale, ad esempio in riferimento ad opere che istigavano a violare i principi alla base dell'istituzione familiare, e quella di ordine politico – non più dunque messa in secondo piano come lo era stata con la circolare Galvagno –, qualora venisse incitato l'odio tra le classi e il disprezzo delle leggi, oppure venissero apertamente offese le autorità politiche e militari (per esempio, per gli attori rigido era il divieto di indossare la divisa).

¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 13-15.

¹⁵ *Ivi*, p. 94 (l'intera circolare è riportata alle pp. 91-95).

¹⁶ Testo della circolare, *ivi*, p. 97.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Circolare del 4 aprile 1867, diffusa dal ministro dell'Interno Bettino Ricasoli (cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, cit., pp. 98-99).

In questo contesto, oltre che della stampa e del teatro, i censori dovettero iniziare ad occuparsi anche della settima arte, i cui primi prodotti iniziarono a circolare in Italia nel 1896. Non sbagliava certo chi affermò che «il cinema ha iniziato la sua vita con il poliziotto»¹⁹: la censura ha infatti da sempre accompagnato il grande schermo e, a pochi anni dalla prima proiezione in Italia, già vennero redatte le prime leggi in materia. Il Regio decreto n. 6144 del 30 giugno 1889²⁰, coordinato con il Codice Zanardelli approvato nello stesso anno, uniformò la censura del cinema a quella del teatro: il compito di proibire le proiezioni delle pellicole lesive della morale o che potevano turbare l'ordine pubblico spettava anche in questo caso ai prefetti (art. 40). Inoltre, gli articoli 37 e 39 stabilivano che non si potessero dare rappresentazioni pubbliche senza la licenza dell'autorità locale. Il regolamento della legge di Pubblica sicurezza, approvato nel novembre dello stesso anno²¹, decretava altresì che l'autorità locale, oltre a concedere le licenze, avesse il dovere di assicurarsi che le rappresentazioni non fossero offensive per il buon costume (art. 36). I prefetti potevano sia valutare il copione in forma preventiva, che esaminare direttamente la pellicola già prodotta, ma spesso trascuravano l'esame delle scenografie, che veniva affidato alla cura delle autorità locali²², provocando anche in questo caso una dispersiva e confusionaria duplice censura preventiva.

Dopo questo primo intervento normativo, bisognerà attendere l'età giolittiana perché venissero formulate ulteriori regolamentazioni della revisione cinematografica²³. Nel 1907, con una circolare ai prefetti²⁴, fu proprio Giovanni Giolitti, allora ministro dell'Interno, a raccomandare una più attenta applicazione della censura del cinema, ritenuta con tutta evidenza eccessivamente trascurata. Il richiamo alle autorità venne rinnovato dal ministro dell'Interno Luzzatti nel 1910²⁵, finché, il 20 febbraio 1913, con lo stesso Giolitti alla Presidenza del Consiglio, una circolare riorganizzò e raggruppò l'insieme delle leggi, dei regolamenti e delle circolari in vigore, facendo chiarezza sulla normativa già esistente e modificando alcuni aspetti di essa. L'elemento di maggiore novità fu che la revisione preventiva da parte dei funzionari di Pubblica sicurezza dovesse necessariamente effettuarsi sull'intera pellicola, non potendosi più limitare alla sola sceneggiatura. A seguito della circolare, l'attività delle prefetture si fece più intensa; tuttavia, l'eccessivo numero di addetti alla censura disseminati sull'intero territorio nazionale provocava continui ritardi negli esiti di revisione e non garantiva provvedimenti univoci. Ne seguì un ampio dibattito su quale organo dovesse assumersi le responsabilità della censura; infine, venne accolta la proposta dell'Unione italiana cinematografisti, che richiedeva di affidare il compito ad un unico ufficio centrale in seno al ministero dell'Interno, il quale entrò in funzione dal 1° maggio del 1913²⁶ e venne reso ufficiale il 25 giugno dalla legge n. 785, detta anche legge Facta. Il dato interessante è

¹⁹ La frase di Béla Balázs viene riportata in Fernaldo Di Giammatteo, *Della censura*, in «La Critica Cinematografica. Rassegna mensile», III, 9, giugno-luglio 1948, p. 12.

²⁰ Pubblicato nel *Supplemento* della «Gazzetta Ufficiale», 153, 30 giugno 1889, pp. 269-276.

²¹ Si veda il Titolo II (*Disposizioni relative agli spettacoli, esercizi pubblici, agenzie, mestieri girovaghi ed operai*) del regolamento approvato con Regio decreto dell'8 novembre 1889, n. 6517 (in «Gazzetta Ufficiale», 286, 3 dicembre 1889, pp. 4100-4105).

²² Cfr. Giuseppe Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Tipografia delle Mantellate, 1918, pp. 20-21.

²³ Cfr. *ivi*, pp. 21-23, e Alfredo Baldi, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio, 2003, p. 10.

²⁴ Circolare del 15 maggio (cfr. *ibidem*).

²⁵ Istruzione del 25 agosto (cfr. G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., p. 21).

²⁶ Per regolarne il funzionamento, il 23 aprile e il 7 maggio vennero emanate due circolari al riguardo (cfr. *ivi*, p. 23).

che, poiché la revisione preventiva era legata al pagamento di una tassa commisurata al metraggio (di dieci centesimi per metro), la legge sulla censura venne «mascherata da provvedimento fiscale»²⁷ – *Facta era*, come è noto, il ministro delle Finanze del Regno. Il mistificare le leggi censorie, cercando di celarle all'interno di provvedimenti di altra natura, sarebbe stato poi una costante della censura transministeriale del secondo Novecento²⁸.

Il regolamento per l'applicazione della legge (Regio decreto n. 532 del 31 maggio 1914²⁹) prevedeva due gradi di esame per le pellicole³⁰: il primo grado era affidato a un censore unico scelto tra i funzionari amministrativi di prima categoria del ministero dell'Interno assegnati alla direzione generale della Pubblica sicurezza³¹, mentre per la seduta d'appello era prevista una commissione collegiale composta da due capi di divisione e presieduta dal vice direttore generale della Pubblica sicurezza. Qualora la pellicola fosse stata approvata in primo grado, non sarebbe stato necessario l'intervento della commissione d'appello, che aveva comunque il potere di tornare a giudicare un film già messo in commercio, se fosse stato ritenuto non conforme alle norme vigenti (art. 10)³². L'articolo 5 del regolamento stabiliva che solo in caso di film che trattassero argomenti di stringente attualità il ministero poteva delegare la revisione cinematografica ai prefetti. Infine, con tale decreto, per la prima volta veniva introdotta la possibilità di apportare tagli alle pellicole (primo comma dell'art. 7). Nonostante la norma prevedesse la revisione del film integrale, veniva comunque contemplata la possibilità da parte delle società produttrici di sottoporre a censura il copione e le scenografie prima che la pellicola venisse realizzata, ma le richieste a tal fine furono da subito molto poco numerose³³, probabilmente perché a film prodotto si poteva giocare l'arma della spesa economica sostenuta per evitare dispendiose bocciature.

Nel 1920, il censore unico di primo grado venne sostituito da una commissione composta da sette figure: un magistrato e due funzionari di Pubblica sicurezza a garanzia dell'ordine pubblico, un esperto d'arte e letteratura e un pubblicitista a garanzia della tutela dell'opera artistica, infine, per salvaguardare la morale dei minori e i valori della famiglia, un pedagogo e una madre di famiglia³⁴. Più che il padre di famiglia, infatti, la «donna-madre», interamente dedita all'educazione dei figli, avrebbe rappresentato «nel suo ufficio l'interprete dell'anima femminile e dell'anima del fanciullo»³⁵, facendosi garante della tutela dei due soggetti considerati più sensibili alle offese alla morale, la donna, appunto, e il minore.

²⁷ A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 11.

²⁸ Cfr. S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., pp. 209-210.

²⁹ In «Gazzetta Ufficiale», 162, 9 luglio 1914, pp. 3818-3821.

³⁰ Veniva così rispettata la possibilità di ricorso gerarchico garantita dall'articolo 136 della legge di Pubblica sicurezza.

³¹ I funzionari addetti alla censura erano gli stessi tra i quali si nominavano i prefetti e che, a detta dell'avv. Guadagnini, avevano il duplice vantaggio di una piena conoscenza della materia su cui far ricadere il giudizio e di una cultura superiore alla media dei dipendenti pubblici. I funzionari di primo grado erano scelti tra i segretari, i primi segretari e i capi-censura, andando a comporre una schiera di censori che contava tra le 16 e le 18 unità. I commissari del grado di appello venivano invece selezionati tra i capi di divisione e i vicedirettori generali (cfr. G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., pp. 23-24).

³² Tra il 1913 e il 1918 si fece ricorso all'articolo 10 per ben 37 volte (cfr. *ivi*, p. 25).

³³ Cfr. *ivi*, p. 39.

³⁴ Regio decreto n. 531 del 22 aprile 1920 (cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 13).

³⁵ Così si espresse il già citato avvocato Guadagnini nel proporre, in anticipo di due anni, la presenza di questa figura all'interno commissioni censorie, schierandosi contro coloro che avrebbero preferito la presenza di un padre di famiglia, come venne sostenuto durante il IV Congresso nazionale per la pubblica moralità a Napoli nel 1914 (cfr. G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., pp. 41-42 e 46).

I contenuti da censurare vennero resi espliciti nella circolare giolittiana del 1913, che colpiva i film che «rend[eva]no odiosi i rappresentanti della pubblica forza e simpatici i rei; gli ignobili eccitamenti al sensualismo»³⁶ (in particolare le scene di nudo), le pellicole che non salvaguardavano la reputazione nazionale e che potevano ledere il pubblico pudore per la loro scabrosità, dovuta per esempio a raffigurazioni di delitti e operazioni chirurgiche³⁷, quest'ultime messe davanti agli occhi dello spettatore per la prima volta grazie all'immediatezza del cinema. Una circolare del dicembre 1913 vietava poi di mettere in ridicolo membri dell'esercito e di raffigurarli in atteggiamenti sconvenienti. Anche il regolamento del 1914 ribadiva le categorie di film che dovevano essere censurate: oltre alla consueta offesa alla morale e al prestigio delle istituzioni, veniva sottolineata la necessità che non venissero riprodotte scene infamanti il decoro nazionale o che potessero turbare i rapporti internazionali, scene «truci, repugnanti o di crudeltà» o che rappresentassero «azioni perverse o [...] fatti che possano essere scuola o incentivo al delitto, ovvero turbare gli animi o incitare al male»³⁸. Una novità lessicale del regolamento poteva poi avere un certo peso: per la prima volta per legge in riferimento al buon costume venne usato il termine «offensivo», un aggettivo di fatto meno generico e più restrittivo rispetto a quello sfruttato prima di allora, «contrario»³⁹.

Con il regolamento legislativo siamo alla vigilia del primo conflitto mondiale. Nel corso della guerra alcune circolari fornirono direttive più precise: quella emanata nel novembre 1915 vietava la riproduzione di fenomeni di ipnotismo e di mesmerismo; il mese successivo venne proibita la dicitura di film «adatto per adulti» e nel gennaio dell'anno seguente si invitarono i censori a non lasciarsi ingannare dalle pellicole con lieto fine, che non poteva di per sé costituire garanzia di tutela alla sensibilità pubblica⁴⁰. Un ordine di servizio del ministro dell'Interno Vittorio Emanuele Orlando (dicembre 1917) sollecitava il patriottismo delle case di produzione cinematografica, affinché volessero «intonare la produzione alla gravità dell'ora»⁴¹, funestata dalla tragica sconfitta della battaglia di Caporetto. Vennero quindi emanate circolari che spingevano a porre attenzione in particolare ai film che potevano costituire scuola al delitto, grazie ai quali «nell'oscurità della sala l'aspirante delinquente riceve a un tempo la lezione pratica del maleficio e del modo di farne scomparire le tracce»⁴², così come esortavano a vietare quelli che dipingevano con tinte eroiche gli esponenti della malavita o rappresentavano con immagini lussuose scene di orge e case equivoche⁴³. Nel primo dopoguerra, il già citato Regio decreto n. 531 tra le varie casistiche pose maggiore attenzione al vilipendio delle autorità militari e al rispetto del Regio Esercito e della Reale Armata.

All'agosto del 1918 erano state esaminate 13.779 pellicole, di cui 12.633 avevano ricevuto il nulla osta senza complicazioni, 620 erano state vietate e 526 avevano subito tagli o modifiche⁴⁴. A partire dall'emanazione della legge giolittiana si acuirono in maniera impressionante i casi di film per i

³⁶ Parte della circolare viene riportata in *La legislazione. L'età liberale*, a cura di Roberto Gulì, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/eta_liberale (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

³⁷ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 10.

³⁸ Art. 1, in «Gazzetta Ufficiale», 162, 9 luglio 1914, p. 3818.

³⁹ Cfr. G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., p. 25.

⁴⁰ Ivi, pp. 26-27.

⁴¹ Circolare cit. in A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 11.

⁴² La circolare, del 20 gennaio 1916, viene citata in G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., p. 13.

⁴³ Cfr. ivi, p. 28. Circolari rispettivamente del 21 e del 22 giugno 1918.

⁴⁴ *Ibidem*.

quali si fece ricorso in appello: dalla media di uno su quarantadue del 1913, si passò nel 1918 ad una media di un film su cinque⁴⁵.

Bisogna poi ricordare che, anche a seguito dell'Unificazione, accanto alla censura di Stato persisteva quella ecclesiastica, che aveva subito ben pochi mutamenti rispetto alla cinquecentesca istituzione della congregazione dell'Indice e del Santo Ufficio. La Chiesa, pur continuando ad intendere i propri decreti come vere e proprie leggi valide per un intero Stato cattolico e per i cittadini cattolici di uno Stato non cattolico, e sebbene continuasse ad imporre la scomunica a chi violasse tali norme, si trovò costretta a integrare la propria legislazione con quella del Regno d'Italia⁴⁶. Infatti, l'attività dell'Indice stava perdendo presa all'interno di una società che, grazie all'evoluzione istituzionale e legislativa e al mutamento dei costumi e della cultura propri di uno Stato moderno, era ormai permeata dal concetto di libertà di stampa. La presa di coscienza di tale situazione fece sì che un'istituzione altamente conservatrice e tradizionalista quale la Chiesa romana si decidesse a pensare una profonda riforma della censura ecclesiastica. A tal fine, Pio IX, che pure aveva già mitigato alcuni aspetti delle leggi di regolamentazione, nominò una commissione a latere dei lavori preparatori del Concilio Vaticano I (1868), le cui deliberazioni sfociarono nell'ultima riforma delle regole dell'Indice, promulgata il 25 gennaio 1897 da Leone XIII con la costituzione apostolica *Officiorum ac munerum*⁴⁷.

Nonostante ritenesse «piena di pericoli la smania dello scrivere e di disseminare nel popolo ciò che malvagiamente fu scritto»⁴⁸ e credesse doveroso porre un freno a tale «pessimo veleno»⁴⁹, e pur condannando l'ampia licenza accordata alla «quotidiana colluvie di pestilentissimi libri» da parte del potere temporale⁵⁰, il Pontefice desiderava comunque venire incontro ai fedeli rendendo meno rigide e anacronistiche le regole dell'Indice. Con le modifiche apportate, le nuove norme prevedevano il divieto per i libri di eretici e di magia, per quelli osceni (compresi i classici, ammessi solo agli studiosi) o apologetici del suicidio, del divorzio o delle sette massoniche, e, ovviamente, per le opere che osassero vituperare la gerarchia ecclesiastica. Ogni buon fedele aveva il dovere di denunciare tali libri. Ai cattolici era proibito pubblicare articoli su testate rese note per lo scarso rispetto della religione cattolica e i buoni costumi. La scomunica era prevista solamente in caso di stampa, conservazione o lettura di libri proibiti per mezzo delle Lettere Apostoliche; per i restanti casi di trasgressione si rischiava solamente un'ammonizione del Vescovo. La regola stabiliva poi che le versioni bibliche dovessero essere approvate direttamente dalla Santa Sede, mentre accordava numerose prerogative ai vescovi. Questi ultimi avevano il

⁴⁵ Cfr. *ivi*, p. 37.

⁴⁶ Cfr. V. Frajese, *La censura in Italia*, cit., p. 6.

⁴⁷ *Constitutio apostolica de prohibitione et censura librorum*, in *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, Roma, Ex Typographia Vaticana, 1898, vol. XVII, pp. 17-36. La versione italiana è disponibile online al link http://www.vatican.va/content/leo-xiii/it/apost_constitutions/documents/hf_l-xiii_apc_18970125_officiorum-ac-munerum.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

⁴⁸ «sed cum primis est plena periculorum intemperantia scribendi, disseminandique in vulgus quae prave scripta sunt» (*Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, cit., vol. XVII, p. 17).

⁴⁹ «Quamobrem tanti metuens mali, et incolumitatis fidei ac morum custos et vindex Ecclesia, maturrime intellexit, remedia contra eiusmodi pestem esse sumenda: ob eamque rem id perpetuo studuit, ut homines, quoad in se esset, pravorum librorum lectione, hoc est pessimo veneno, prohiberet» (*ivi*, p. 18).

⁵⁰ «Etenim in tam celeri ingeniorum cursu, nullus est scientiarum campus, in quo non litterae licentius excurrant: inde pestilentissimorum librorum quotidiana colluvies. Quod vero gravius est, in tam grandi malo non modo connivent, sed magnam licentiam dant leges publicae» (*ivi*, p. 21).

potere di concedere permessi di lettura a figure autorevoli che ne facessero richiesta per casi particolari e urgenti, di permettere al clero di ricoprire ruoli di direzione dei periodici, e, soprattutto, di giudicare e quindi approvare o proibire i libri, concedendo l'*imprimatur* e definendo così con esempi concreti quelle categorie di opere da proibire tracciate dalle strutture centrali per la prima volta solo mediante linee guida generiche. Ma la più grande novità avanzata da tale costituzione era costituita dal fatto che la censura preventiva fosse necessaria solo per le opere in materia di religione e di onestà dei costumi e per tutte quelle pubblicate dal clero secolare. Dalla stampa, l'attenzione censoria si era decisamente spostata verso la lettura⁵¹.

All'alba del nuovo secolo, lo stesso Papa Leone XIII fece pubblicare un'edizione aggiornata dell'Indice (già annunciata nell'*Officiorum ac munerum*), contraddistinta dall'importante innovazione di non tenere conto di tutti i libri anteriori al 1600⁵²: per la prima volta dal XVI secolo i lettori cattolici potevano liberamente accedere ai grandi classici della letteratura italiana dalle origini al Cinquecento bollati per quasi cinque secoli con il *damnatur* papale (si pensi alla lirica petrarchesca, al *Decameron*, all'*opera omnia* di Machiavelli). Nel 1917, la Congregazione dell'Indice venne finalmente soppressa e i compiti di sua competenza acquisiti dal Sant'Ufficio⁵³. L'invadente censura ecclesiastica registrava così la sua graduale perdita di influenza.

1.2 Censura e propaganda nel Ventennio

Dunque, nel primo dopoguerra esistevano in Italia tre differenziate forme di censura a seconda dei campi di competenza: esclusivamente repressiva per quanto riguarda la stampa, per la quale vennero mantenuti gli stessi principi sanciti dallo Statuto Albertino e dall'editto di regolamentazione del 1848 (e successive modifiche), preventiva e repressiva, invece, per il teatro e per il cinema. Ma se la censura teatrale era stata affidata ai prefetti con la legge Peruzzi del 1864 (ribadita negli anni crispini dalla norma del 1888), dal 1914 quella del cinema era gestita da un unico organismo centrale sancito dalla legge Facta. Queste, dunque, erano le norme in vigore e gli strumenti censori che Mussolini si trovò a disposizione quando prese il potere.

Nei primi mesi che seguirono la marcia su Roma non vennero prese misure radicali in merito alla censura. Mussolini si limitò a nominare uomini di propria fiducia come addetti alle mansioni censorie: l'ufficio stampa del ministero dell'Interno venne affidato al leale Cesare Rossi, per poi passare fin dall'agosto 1923 alle dirette dipendenze del Duce, assumendo ufficialmente il nome di Ufficio Stampa del Capo del Governo nel 1925⁵⁴. Per colpire autori e case editrici, oltre alla censura ufficiale di Stato, Mussolini poteva contare da un lato sul pronto intervento delle squadre fasciste, sempre disposte a intimidire ed aggredire chiunque tentasse di opporsi al nascente regime servendosi della parola stampata, dall'altro sull'operato dell'Ufficio stampa e propaganda del Partito nazionale fascista, diretto tra il '23 e il '24 dal fidato Franco Ciarlantini (poi presidente della Federazione nazionale fascista degli editori)⁵⁵. A differenza delle figure ai vertici degli uffici centrali, i prefetti non erano scelti tra i fedelissimi seguaci del fascismo, trattandosi spesso di

⁵¹ Cfr. V. Frajese, *La censura in Italia*, cit., p. 214.

⁵² Cfr. *ibidem*.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 221.

⁵⁴ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 4.

⁵⁵ Francesco (Franco) Ciarlantini, maestro elementare approdato al fascismo dopo la militanza socialista, fu giornalista e scrittore e si spese come promotore del Convegno per la cultura fascista del 1925.

funzionari di nomina precedente alla marcia su Roma; Mussolini infatti evitò una fascistizzazione radicale delle prefetture, perché temeva di perderne il controllo centrale⁵⁶. Fu forse per questo che fino al 1924 non venne mai applicato il decreto firmato dal Re l'anno precedente che permetteva ai prefetti di sospendere qualsiasi attività pubblicistica senza l'obbligo di fornire un preavviso⁵⁷. Il 1924 fu infatti l'anno in cui gli sforzi censori vennero intensificati, prima in vista delle elezioni politiche dell'aprile, poi in seguito alla crisi Matteotti⁵⁸. Data la facoltà da parte delle prefetture di diffidare le attività pubblicistiche che potevano turbare l'ordine pubblico, proprio nel luglio di quell'anno un nuovo decreto-legge sancì la chiusura forzata di ogni pubblicazione che avesse ricevuto la seconda diffida⁵⁹. Dunque, la stampa periodica fu sottoposta già dagli anni Venti a dura repressione, mentre, per quanto riguarda l'editoria libraria, l'atteggiamento del regime fu molto più cauto, perfettamente in linea con quello adottato nei confronti del libro stampato nell'Italia liberale⁶⁰.

Il 6 novembre del 1926 fu approvato il testo unico delle leggi di Pubblica sicurezza⁶¹, i cui articoli 112 e 114 davano pieni poteri alle prefetture di competenza giurisdizionale di concedere la licenza per la distribuzione dei giornali e di requisire libri già in circolazione se ritenuti una minaccia per l'ordinamento sociale, politico o economico dello Stato o offensivi nei confronti della pubblica morale (anche se spesso i protocolli vennero aggirati e gli ordini di sequestro partirono direttamente dal ministero degli Interni)⁶². Quasi del tutto ignorata per tre anni⁶³, tale norma venne ampiamente messa in pratica nel maggio del 1929 su spinta del Gabinetto del ministero dell'Interno, che, mediante una circolare telegrafica, esortò i prefetti a requisire romanzi di autori russi e americani che potevano essere rinvenuti a basso prezzo nei circuiti di vendita del libro usato e che si credevano utilizzati dai gruppi clandestini per fornire un'educazione antifascista ai giovani adepti. Gli agenti di Pubblica sicurezza furono così solerti nell'eseguire tale ordine, che, solo due settimane dopo, dallo stesso Gabinetto venne spedito un nuovo telegramma in cui si invitava ad attenuare l'azione per non recare un danno eccessivo alle case editrici⁶⁴.

Come si è visto, gran parte delle competenze censorie erano affidate ai prefetti; per limitarne il potere, il 5 febbraio 1927 un telegramma circolare inviato a tutti i «Prefetti fascisti», oltre a ribadire che costoro fossero stati eletti a tutela dell'ordine morale e del decoro del regime, imponeva che non potessero prendere iniziativa nella soppressione delle testate periodiche se non con preventiva autorizzazione del Duce per mezzo del capo Ufficio stampa del governo⁶⁵. Quest'ultimo incarico venne sempre affidato a personaggi di sicura fedeltà al regime: dal '29 al '31 Lando Ferretti⁶⁶, che

⁵⁶ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. XII.

⁵⁷ Regio decreto-legge del 15 luglio 1923, n. 3288, *Norme sulla gerenza e vigilanza dei giornali e delle pubblicazioni periodiche*, art. 4.

⁵⁸ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 8-10.

⁵⁹ Regio decreto-legge del 10 luglio 1924, n. 1081, contenente le norme di attuazione del decreto del 1923 (in «Gazzetta Ufficiale», LXV, 162, 11 luglio 1924, p. 2570).

⁶⁰ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 32.

⁶¹ Con il Regio decreto n. 1848 (in «Gazzetta Ufficiale», LXVII, 257, 8 novembre 1926, pp. 4822-4842).

⁶² Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 51.

⁶³ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 51.

⁶⁴ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 18.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁶⁶ Con una laurea in Lettere, Ferretti fu giornalista sportivo, tra i più importanti teorici della funzione dello sport nella società fascista; dal 1926 al 1929 occupò la segreteria del Sindacato fascista dei giornalisti lombardi e fino al 1939 presiedette il premio Viareggio. Nel dopoguerra Ferretti fu tra i dirigenti del Movimento sociale italiano, ricoprendo tra l'altro l'incarico di responsabile della stampa e della propaganda.

aveva preso parte alla marcia su Roma, dal 1932 il fascista della prima ora Gaetano Polverelli, ligio e grigio seguace del Duce, e, dall'anno successivo, il delfino di Mussolini Galeazzo Ciano.

Nel corso degli anni Trenta si assistette ad una istituzionalizzazione e centralizzazione degli uffici addetti alla censura. I primi segni in questa direzione si registrano nel biennio 1931-1932, quando, con due circolari⁶⁷, si richiese alle prefetture di inviare una copia di tutti i volumi sequestrati al ministero dell'Interno, e alle case editrici di segnalare alla prefettura (che avrebbe dovuto a sua volta informare il ministero) il nome dell'autore e il titolo delle opere che si intendevano pubblicare. Ma la svolta si ebbe proprio a partire dalla nomina alla guida dell'ufficio stampa del governo di Ciano, il quale era mosso dall'ambizione di emulare il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Nel giugno del 1934, fu lo stesso Goebbels ad inviare a Ciano un rapporto sull'operato del ministero da lui diretto; come pronta risposta, a luglio l'ufficio stampa venne trasferito in una sede più consona alla sua trasformazione in chiave ministeriale, il palazzo di via Veneto che sarebbe stata la sede degli uffici censori anche nel secondo dopoguerra. Nel settembre, con un decreto-legge presentato dal solo Mussolini senza passare per il Consiglio dei ministri, venne creato il sottosegretariato per la stampa e la propaganda, che, regolarmente rappresentato nel Consiglio, accorpava in un unico organismo i dipartimenti dediti al controllo e alla gestione degli aspetti culturali, prima suddivisi tra i diversi ministeri (quello dell'Interno, dell'Educazione e delle Corporazioni) e gli organi del Pnf⁶⁸. Parallelamente, cresceva a dismisura il numero di funzionari impiegati: in pochi anni si passò da una trentina di unità a 686 dipendenti⁶⁹. Veniva così spianato il terreno per l'istituzione, nel maggio del 1937, del ministero della Cultura popolare⁷⁰, al cui interno spiccava la Divisione libri, che, facente parte del dipartimento della direzione generale per la Stampa italiana, aveva la responsabilità del controllo sulla carta stampata. Garante della censura al Minculpop era Gherardo Casini, fascista e giornalista toscano, collaboratore fidato di gerarchi del calibro di Bottai⁷¹.

Tale stretta organizzativa accompagnava d'altronde l'inasprimento delle norme censorie che ebbe luogo nel 1934, parallelamente alla preparazione della campagna colonizzatrice in Etiopia e dunque interpretabile in chiave razzista. Il 2 aprile il capo della Polizia Bocchini inviò un telegramma a tutte le prefetture d'Italia disponendo che dovessero essere recapitate al ministero dell'Interno due copie di ogni pubblicazione prima della diffusione nelle librerie o nelle edicole. Il giorno successivo, una circolare telegrafica dello stesso Mussolini⁷² precisava che le case editrici fossero tenute a inviare alla prefettura di competenza tre copie di ogni nuova pubblicazione, di cui una rimaneva nelle mani della prefettura, una doveva essere spedita alla direzione generale della Pubblica sicurezza, la terza all'ufficio stampa del capo del governo. Sebbene non venisse specificato quale delle tre autorità avesse il compito di rilasciare il nulla osta, si può dedurre che la direzione generale fosse tenuta ad intervenire in caso di offesa alla moralità, ma che l'ultima parola

⁶⁷ Circolare n. 4295 del 14 febbraio 1931 e n. 5293 del 10 marzo 1932 (cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 155).

⁶⁸ Regio decreto-legge del 6 settembre 1934, n. 1434, *Istituzione, alla diretta dipendenza del Capo del Governo, del sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXV, 213, pp. 4100-4101). Il sottosegretariato era composto da tre direzioni generali: per la stampa italiana, per la stampa estera e per la propaganda. Cfr. anche G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 242.

⁶⁹ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 76-77.

⁷⁰ Già nel 1935, con il Regio decreto del 24 giugno, n. 1009, era stato istituito il ministero per la Stampa e la Propaganda, che assunse il nome di ministero della Cultura popolare mediante il Regio decreto del 27 maggio 1937, n. 752.

⁷¹ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 109.

⁷² Circolare n. 442/9532 (cfr. *ivi*, pp. 70-72).

spettasse all'ufficio stampa, per la prima volta menzionato esplicitamente in una circolare riguardante la censura. Nonostante si trattasse ancora di controllo repressivo (non dovevano essere inviate le bozze, bensì le copie già stampate di ogni pubblicazione), queste circolari di fatto imposero una sempre più diffusa pratica di revisione preventiva: per evitare ostracismi a libro già stampato e una conseguente perdita economica di non poco rilievo, divenne sempre più frequente che le case editrici – soprattutto quelle che intrattenevano buoni rapporti con il regime – cercassero forme di autorizzazione prima di procedere alla pubblicazione. Il compito degli uffici prefettizi, però, rimane poco chiaro: nelle circolari non veniva infatti specificato se le prefetture fossero tenute solamente ad inviare una copia dei libri ricevuti dalle case editrici, oppure se dovessero sottoporre agli uffici romani anche un loro primo giudizio valutativo. In ogni caso, questi provvedimenti generarono il caos nelle prefetture di tutta Italia – spesso prive di un autonomo ufficio stampa –, che si trovarono impreparate ad assolvere ad una mole così vasta di lavoro; tant'è che, qualche mese più tardi, Ciano fu costretto a lamentarsi con toni aspri dei continui ritardi delle prefetture in materia di censura⁷³. Nonostante tali deficienze organizzative, le disposizioni d'aprile provocarono un netto aumento dei libri sequestrati: si pensi che nei mesi del 1934 precedenti alla diffusione delle circolari vennero messi al bando solamente tre volumi, mentre tra aprile e giugno sono testimoniati ben 13 sequestri e, tra l'aprile del '34 e l'agosto dell'anno successivo 260 libri non ricevettero il nulla osta e 74 vennero diffusi con tagli al testo⁷⁴.

A partire dal 1938, come prevedibile, le misure censorie si concentrarono sulla questione razziale e antisemita, fino a che non sfociarono nella bonifica del libro e dell'industria editoriale che avrebbe portato al divieto di opere scritte, tradotte o curate da ebrei. Il primo passo in questa direzione, che anticipava di qualche mese la promulgazione delle leggi razziali, fu una circolare del 26 marzo 1938 con la quale si imponeva il controllo preventivo su tutti i libri di autori stranieri⁷⁵. Parallelamente, dalle case editrici venivano prima censiti e poi allontanati i dipendenti non ariani, a prescindere dal ruolo svolto all'interno dell'impresa⁷⁶. Ma non si deve pensare a feroci interventi polizieschi; si trattò piuttosto di un'epurazione «ipocritamente "soffice"»⁷⁷, inesorabile, ma portata avanti nei tempi e nei modi decisi dalle singole case editrici. Una serie di circolari intervenne in vista di una progressiva epurazione dell'editoria: a giugno quella del presidente della Federazione fascista dei librai imponeva la rimozione dalle vetrine delle librerie di ogni opera scritta da autori ebrei, fossero essi italiani o stranieri; ad agosto si espresse il ministero dell'Educazione nazionale guidato dal gerarca Giuseppe Bottai affinché venissero ritirati dal mercato tutti i libri di testo di autori appartenenti alla razza ebraica. Unica eccezione, permessa da una circolare del 1940, era la diffusione di libri di alto valore scientifico o dei classici della letteratura scritti da ebrei⁷⁸. Nello stesso mese venne creata la Commissione della bonifica libraria, patrocinata dal Minculpop e aperta ai responsabili della cultura di altri ministeri e organismi fascisti, ai rappresentanti dell'editoria e del Sindacato autori e scrittori (allora presieduto da Marinetti). La Commissione aveva il compito di stilare liste di proscrizione di libri i cui contenuti erano ritenuti inconciliabili con i valori dell'Impero fascista⁷⁹. Presidente dell'organismo era

⁷³ Con una circolare telegrafica del 3 giugno 1934 (cfr. *ivi*, p. 76).

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 74.

⁷⁵ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 263.

⁷⁶ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 127.

⁷⁷ *Ivi*, p. 131.

⁷⁸ Circolare del ministero della Cultura popolare agli editori del 26 febbraio 1940 (cfr. *ivi*, pp. 129-131).

⁷⁹ Nel corso della prima riunione, svoltasi il 12 settembre 1938, si stabilì che dovessero essere esaminati solo i libri pubblicati a partire dal 1918. L'anno successivo, però, Mussolini ordinò di estendere la bonifica a tutte le pubblicazioni posteriori al 1850: nonostante le buone intenzioni, data l'impraticabilità di un controllo così

Alessandro Pavolini, che di lì a poco avrebbe sostituito Dino Alfieri⁸⁰ alla guida del Minculpop. Gerarca giovanissimo e favorito di Ciano, Pavolini spiccava sia per una militanza radicale, che per un certo spessore culturale (figlio di un professore universitario, coltivava interessi letterari e umanistici)⁸¹. Rimase in carica fino al rimpasto governativo del febbraio 1943, allorché Mussolini fronteggiò la crisi del proprio potere anche sostituendo i giovani ministri legati a Galeazzo Ciano con esponenti della vecchia guardia fascista. Alla guida del Minculpop fu richiamato quel Gaetano Polverelli già direttore dell'ufficio stampa del capo del governo, giornalista distintosi solo «per la sua pedissequa fedeltà al capo»⁸².

Pavolini fece però in tempo a far approntare il primo elenco di autori non graditi in Italia; preparato e reso pubblico nel corso del 1942, l'elenco era stato fortemente caldeggiato dalla Germania nazista, nella quale uno strumento simile era già stato stilato nel 1940. La lista di proscrizione contava 893 nomi di autori sgraditi al regime, dei quali la maggior parte di origine ebraica, affiancati da circa 100 figure di chiara fede antifascista, e comprendeva oltre agli scrittori di letteratura e di saggistica, compositori e drammaturghi⁸³. L'elenco venne inviato a tutte le prefetture, le case editrici e le biblioteche del Regno, affinché gli scritti di tali autori venissero eliminati dai cataloghi e ne venisse vietata la vendita nelle librerie. A parte il noto caso degli ebrei discriminati (cioè quelli che, come per esempio Svevo e Saba, vennero risparmiati dalle epurazioni per riconosciuti meriti letterari o patriottici), bisogna sottolineare che molti libri degli autori segnalati non vennero mai eliminati dai cataloghi delle case editrici, e, complice un difficile controllo e l'ostinazione di qualche editore nel difendere i propri investimenti, continuarono ad essere venduti impunemente fino all'anno successivo e alla caduta del fascismo⁸⁴.

Passando alla censura teatrale, essa fino al 1931 non subì alcun mutamento legislativo o organizzativo rispetto a quella dell'Italia liberale: il testo unico delle leggi di Pubblica sicurezza del 1926 lasciava infatti alle prefetture la prerogativa della revisione dei copioni teatrali⁸⁵. Unica novità era l'istituzione di una Commissione centrale di revisione che si esprimeva in caso di ricorso in appello e che aveva sede a Roma, presso il ministero dell'Interno. Nel 1929⁸⁶, il regolamento della legge di Pubblica sicurezza riorganizzò i principi che dovevano guidare l'attività censoria fino ad allora comunicati alle prefetture mediante numerose circolari. Le linee guida ricalcavano quelle suggerite fin dall'età liberale, sottolineando però tra i motivi di censura l'offesa alle autorità

esteso, in questo caso il ministro Pavolini non riuscì a soddisfare le esigenze del Duce (cfr. *ibidem* e *ivi*, pp. 149-150).

⁸⁰ Questo il ritratto del ministro Alfieri ad opera del responsabile della censura teatrale: «A causa della sua eleganza, della sua mondanità favorite entrambe da un aspetto avvenente Alfieri era ritenuto un superficiale: credo invece che fosse molto più accorto di quanto si pensasse. Era onesto, aveva spirito di giustizia e potrei citare di lui atti di squisita gentilezza» (L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 168).

⁸¹ Così Leopoldo Zurlo descrisse Pavolini: «nato in ambiente signorile e di cultura umanistica, fornito di studi regolari, intelligente, amante del teatro, dotato di una garbata timidezza insolita tra i fascisti» (*ivi*, p. 169).

⁸² G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 188.

⁸³ L'elenco, più esteso rispetto al suo corrispondente tedesco, a differenza di quest'ultimo comprendeva un numero piuttosto elevato di nomi di autori stranieri (circa 300). Per la genesi e un'analisi approfondita della lista di proscrizione cfr. Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1998.

⁸⁴ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 137-139.

⁸⁵ Art. 72 del sopracitato decreto.

⁸⁶ Regolamento esecutivo del testo unico di Pubblica sicurezza approvato con Regio decreto-legge del 21 gennaio 1929, n. 62, art. 127 (in *Supplemento ordinario* alla «Gazzetta Ufficiale», LXX, 26, 31 gennaio 1929).

politiche e religiose, al decoro di quelle militari, nonché la descrizione di fatti che per la loro nefandezza avessero potuto muovere la pubblica opinione.

Su spinta delle richieste del sindacato dei lavoratori del teatro, con una legge del 6 gennaio 1931⁸⁷, si passò dalla censura periferica delle prefetture a quella centralizzata in seno al ministero dell'Interno. La censura teatrale, accorpata a quella radiofonica⁸⁸, venne diretta a partire dal giugno dello stesso anno dal viceprefetto Leopoldo Zurlo, che già presiedeva la Commissione centrale di revisione e che avrebbe ricevuto la nomina prefettizia nel 1932. Le compagnie erano tenute a presentare due copie del copione all'ufficio centrale, di cui, in caso di approvazione, una veniva restituita alle prefetture di competenza con regolare nulla osta, l'altra rimaneva in archivio. La legge prevedeva inoltre l'istituzione di una commissione addetta alla censura teatrale, ma, temendo le alte gerarchie un eccessivo dilatarsi dei tempi di revisione, il compito fu interamente affidato a Zurlo, che venne affiancato solamente da un archivista, il comm. Mariano Accinni, «cerbero» a controllo dei documenti prodotti, e da un collaboratore «molto più incline a studi legali che artistici», il dott. Vincenzo Sarno⁸⁹. Non vi furono innovazioni circa le motivazioni che potevano indurre a censurare. Anche il testo unico delle leggi di Pubblica sicurezza, varato nel giugno dello stesso anno⁹⁰, ribadiva le medesime cause che potevano condurre alla soppressione degli spettacoli: oltraggio alla morale e al buoncostume, turbamento dell'ordine pubblico, dei rapporti internazionali e della concordia tra le classi, offesa ai principi costitutivi della famiglia, al sentimento religioso e alla vita privata delle persone, apologia del vizio o del delitto, vilipendio nei confronti del re, del Papa, delle autorità militari e degli agenti di Pubblica sicurezza.

Naturalmente, per controllare che venisse seguito il copione approvato, i funzionari di Pubblica sicurezza avevano il compito di assistere agli spettacoli che avevano già ricevuto il nulla osta. Oltre al ministero dell'Interno, che si occupava di censura, ad essere interessati da mansioni riguardanti l'attività teatrale erano anche il ministero delle Corporazioni, per quanto riguarda l'istituzione e la gestione delle compagnie e il diritto d'autore, e quello dell'Educazione nazionale, che elargiva premi e sovvenzioni. Come avvenne per gli uffici sopra menzionati che si occupavano della stampa, anche quelli relativi al teatro vennero riuniti nel 1935 in un unico ufficio, l'Ispettorato del teatro all'interno del sottosegretariato per la stampa e la propaganda⁹¹.

Con l'istituzione del ministero della Cultura popolare, a capo dell'Ispettorato venne nominato Nicola de Pirro, figura molto vicina a Ciano e che avrebbe continuato a dirigere la censura teatrale

⁸⁷ N. 599, *Nuove norme sulla censura teatrale* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXII, 128, 5 giugno 1931, pp. 2510-2511).

⁸⁸ Fino a quel momento, la censura radiofonica era gestita presso il ministero delle Comunicazioni dal Comitato superiore per le radiodiffusioni, istituito con il Regio decreto-legge del 17 novembre 1927, n. 2207, *Nuove norme per il miglioramento e lo sviluppo del servizio delle radioaudizioni circolari*.

⁸⁹ Le citazioni sono tratte da L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 364 e 363. Cfr. anche ivi, p. 16. A norma di legge, la commissione avrebbe dovuto essere composta dal capo della Polizia, dall'avvocato generale presso la Corte di appello di Roma, da un rappresentante del Partito nazionale fascista, dal capo della divisione Polizia amministrativa e da un rappresentante del Sindacato nazionale fascista autori e scrittori.

⁹⁰ Regio decreto del 18 giugno 1931, n. 773, nel *Supplemento ordinario* alla «Gazzetta Ufficiale», 146, 26 giugno 1931.

⁹¹ Con il Regio decreto-legge del primo aprile 1935, n. 327 (poi tramutato nella legge n. 1142 del 6 giugno 1935, *Istituzione di un Ispettorato del teatro alla dipendenza del sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXVI, 11 aprile 1935, pp. 1508-1509). Per la revisione teatrale, la legge prevedeva la possibilità di consultare una commissione composta da un rappresentante del Pnf, dal vicepresidente della Corporazione dello spettacolo, dal capo dell'ufficio censura presso l'Ispettorato del teatro, da un funzionario del ministero dell'Interno e uno del ministero dell'Educazione nazionale, da un rappresentante dei Gruppi universitari fascisti e del Sindacato nazionale fascista autori e scrittori.

anche nel secondo dopoguerra; a guidare l'ufficio censura rimaneva invece sempre il prefetto Zurlo⁹². Così quest'ultimo esercitò il ruolo di censore unico con competenza teatrale ininterrottamente tra il 1931 e il 1943 (occupandosi sporadicamente anche di letteratura e di cinema)⁹³. Leopoldo Zurlo era un funzionario prefettizio la cui carriera nella pubblica amministrazione era iniziata ben prima dell'avvento del fascismo (nel 1900 divenne un funzionario pubblico e il suo *cursus honorum* registrò un'impennata negli anni del governo Giolitti del 1912-1914). Prima di essere chiamato da Bocchini a dedicarsi agli affari censori, svolgeva un ruolo di funzionario all'interno dell'Ente Nazionale della Cooperazione⁹⁴. Dunque, la decisione di Mussolini di incaricare Zurlo di un ruolo così delicato rispecchia la tendenza a non affidare le questioni di ordine pubblico ai fascisti della prima ora⁹⁵. Uomo squisitamente colto e dotato di un acume ingegnoso, grande esperto di teatro e di letteratura, sia italiana che straniera, Zurlo costituiva un perfetto anello di congiunzione tra la politica e il mondo teatrale, intrattenendo un rapporto generalmente buono con gli autori⁹⁶ e allo stesso tempo dimostrandosi sempre un fido collaboratore di Mussolini⁹⁷. «Né fascista né antifascista»⁹⁸, non essendo particolarmente interessato a questioni strettamente politiche, Zurlo possedeva quella giusta dose di ambizione e di servilismo che gli permetteva di esercitare le sue mansioni in modo intelligente e discreto, sempre pronto ad eseguire le direttive del regime (compreso, ovviamente, quando queste riguardavano questioni razziali) e con quella prudenza che gli suggeriva di rivolgersi ai suoi superiori ogni volta che un caso si mostrasse particolarmente spinoso dal punto di vista politico (come per esempio quando un'opera poco consona proveniva dalla penna di uno scrittore gradito al regime)⁹⁹. Un novello Don Abbondio, dunque, come lui stesso ritenne opportuno definirsi¹⁰⁰. Prima della fondazione del Minculpop, suo diretto superiore era il capo della Polizia Arturo Bocchini, uomo di fiducia di Mussolini, ma ignorante e poco interessato agli affari di censura¹⁰¹, il quale, di conseguenza, il più delle volte si limitava a prendere atto e a sottoscrivere le deliberazioni di

⁹² Inizialmente poco entusiasta della proposta, Zurlo accettò l'incarico quando gli fu assicurato che il ministro Ciano sarebbe stato l'unico superiore a cui avrebbe dovuto rispondere (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 313). Quando, in occasione del secondo conflitto mondiale, de Pirro rispose alla chiamata alle armi, il prefetto ricoprì anche la carica di rettore pro tempore della direzione generale dello spettacolo (cfr. *ivi*, p. 335).

⁹³ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 166. Solamente durante i primi anni di attività come censore teatrale, a Zurlo spettava anche la presidenza della commissione d'appello per la revisione cinematografica (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 24 e 78).

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 7.

⁹⁵ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 88-89.

⁹⁶ Lo si evince dalle numerose lettere inviate da Zurlo agli scrittori coinvolti. Se infatti fino al 1934 la corrispondenza tra l'ufficio censura e i drammaturghi o le compagnie era mediata dalle prefetture, a partire da quella data e con un incremento dal 1939, Zurlo era solito scrivere lunghe, motivate, intelligenti e ironiche missive ai drammaturghi di cui si occupava (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 54). Agli autori italiani di teatro, che, nonostante il «compito ingrato», si erano dimostrati nei confronti di Zurlo «larghi di condiscendenza di comprensione, finanche di amicizia», il prefetto volle dedicare uno scritto pubblicato nel dopoguerra, a cui affidò il racconto della propria carriera di censore sotto il regime (il già citato *Memorie inutili. La censura teatrale nel Ventennio*; la dedica è a p. 3).

⁹⁷ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. VIII, 39 e 53.

⁹⁸ G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 89.

⁹⁹ Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 185 e 329.

¹⁰¹ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 40, e L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 178 e 312.

Zurlo, oppure a inoltrare i rapporti del censore e i copioni segnalati a Galeazzo Ciano o al Duce in persona.

Infatti, Mussolini ogni giorno usava incontrare il capo della Polizia; di frequente, durante i «mattinali»¹⁰² Bocchini sottoponeva al dittatore questioni che concernevano fatti culturali e in particolare la censura. Spesso il Duce non si limitava a fornire suggerimenti ed emettere rapide sentenze; al contrario, non rari erano i casi in cui esaminava nel dettaglio le bozze di stampa o i copioni che arrivavano sulla sua scrivania, postillandoli con commenti di disapprovazione o con marcate sottolineature, e finendo per segnare le sue irrevocabili determinazioni sulle carte, siglate con il caratteristico monogramma «M»¹⁰³. Quello che sorprende è innanzitutto la minuzia con cui Mussolini, che come è noto proveniva dalle fila del giornalismo, si dedicasse ad affari di apparentemente minore importanza quali quelli relativi alla censura letteraria o teatrale, anche quando gli avvenimenti politici richiedevano ben altra attenzione:

Prima di Benito Mussolini, nessun capo del governo italiano dedicò una simile attenzione alla produzione editoriale del proprio paese. Il Duce [...] lo fece costantemente, durante l'intero Ventennio. In questo modo, divenne una sorta di primo censore dell'editoria italiana¹⁰⁴.

E, si potrebbe aggiungere, non solo dell'editoria, dato il grande interessamento di Mussolini anche riguardo al cinema e al teatro (e la stessa centralizzazione degli uffici di censura teatrale alle dipendenze del ministero dell'Interno, di cui Mussolini era a capo, potrebbe essere interpretata come un tentativo di formalizzare il suo diretto coinvolgimento negli affari di censura)¹⁰⁵. Eccezionale fu poi anche il pragmatismo dei provvedimenti, l'assoluta libertà di dare ordini anche contraddittori e incoerenti e di piegare le proprie decisioni in modo disinvolto, teso a trovare un compromesso che, caso per caso, tenesse in considerazione sia le esigenze politiche, che quelle economiche degli editori o degli impresari¹⁰⁶. «Da qui le continue accelerazioni, frenate, svolte improvvisate»¹⁰⁷ che caratterizzarono la censura del Ventennio. Sarebbe però erroneo sottovalutare una chiara visione d'insieme e una logica pianificatrice ben definita, che pur sempre muoveva le decisioni di Mussolini e di cui la censura fu una forma di espressione¹⁰⁸.

Tornando all'iter legislativo, il 6 maggio 1940 venne emanato un nuovo regolamento esecutivo delle leggi di Pubblica sicurezza¹⁰⁹, che di fatto ricalcava le linee guida del 1931. Veniva affermato che, per mezzo degli agenti di forza pubblica, in qualsiasi momento, i prefetti avevano il potere di vietare una rappresentazione anche se aveva ricevuto l'approvazione del Minculpop. Si trattava dunque di un deciso rafforzamento della censura repressiva, che probabilmente andava a supplire la mancanza di controllo periferico che la censura centralizzata poteva garantire in forme più limitate rispetto a quella prefettizia.

¹⁰² G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 23; cfr. anche L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 158.

¹⁰³ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 23. Per il ruolo di Mussolini negli affari di censura, si rimanda all'intero volume di Guido Bonsaver e, in particolare per il rapporto intercorso tra il Duce e Arnoldo Mondadori, a G. Fabre, *Il censore e l'editore*, op. cit.

¹⁰⁴ G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. VII.

¹⁰⁵ Cfr. *ivi*, p. 103.

¹⁰⁶ Cfr. *ivi*, p. 47.

¹⁰⁷ *Ivi*, p. VIII.

¹⁰⁸ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 12.

¹⁰⁹ Regio decreto n. 635, artt. 116-151, in vigore dall'11 luglio 1940 (in *Supplemento ordinario* alla «Gazzetta Ufficiale», 149, 26 giugno 1940, pp. 12-16).

In media l'ufficio censura teatrale si trovava ad esaminare più di 1.000 copioni l'anno (compresi numerosi spettacoli di varietà o radiofonici); la percentuale dei testi vietati o sospesi si aggirò sempre intorno al 9-10%¹¹⁰. Prendendo in considerazione dati più dettagliati, tra il 1931 e il 1943 vennero sottoposti a revisione 17.330 copioni, dei quali il 90,59% venne autorizzato, il 5,77% proibito e il 3,64% sospeso (come si vedrà più avanti, venivano sospesi quei testi che, pur non presentando contenuti così oltraggiosi da essere respinti, erano comunque giudicati poco opportuni dal prefetto Zurlo)¹¹¹.

Rimane ora da esaminare la censura fascista al cinema, che dal punto di vista organizzativo mantenne il medesimo impianto allestito in età liberale (era cioè affidata ad un ufficio centrale di revisione facente parte del ministero dell'Interno). Nel 1923 venne emanato un nuovo regolamento della legge Facta¹¹², che sarebbe rimasto sostanzialmente invariato fino al 1962. Il copione, con il soggetto e la ricevuta di pagamento della tassa amministrativa in allegato, doveva essere presentato dalle case di produzione all'ufficio centrale di revisione cinematografica per mezzo di regolare domanda, nella quale doveva essere indicato il titolo e la lunghezza in metri della pellicola. Qualora fosse stato concesso il nulla osta, ma a seguito di un controllo fossero state riscontrate modifiche tra il film distribuito e quello sottoposto a revisione, la norma imponeva che ci si dovesse comportare come se il nulla osta non fosse mai stato accordato. La licenza per gli spettacoli non poteva essere concessa a chi fosse stato condannato per delitti «contro la proprietà o contro il buon costume, ovvero [...] per resistenza o violenza all'autorità». Oltre a nuove limitazioni relative alla possibilità di esportazione e importazione delle pellicole, il decreto prevedeva ulteriori casi per i quali un film poteva essere censurato, cioè l'apologia del reato e l'incitamento all'odio tra le classi. Inoltre, la commissione di primo grado venne ridotta a un solo funzionario di prima categoria. Una commissione collegiale composta da tre membri (un funzionario dell'amministrazione dell'Interno, un magistrato e una madre di famiglia) venne poi ripristinata l'anno successivo¹¹³. Nel 1925, con l'articolo 22 della legge istitutiva dell'Opera Nazionale per la Protezione della Maternità e dell'Infanzia veniva poi introdotto per la prima volta l'uso di vietare i film ai fanciulli, ribadito con il testo unico di Pubblica sicurezza approvato nel novembre dell'anno seguente (che stabiliva il limite d'età ai 16 anni)¹¹⁴ e tutt'oggi in vigore (con differenti indicazioni di età). Negli anni, venne inoltre aumentato il grado di politicizzazione delle commissioni di revisione, composte tra gli altri anche da rappresentanti del Partito nazionale

¹¹⁰ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 89. Zurlo ricorda di aver sottoposto a revisione circa 1500 lavori l'anno (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 36).

¹¹¹ I documenti relativi alla censura teatrale fascista sono custoditi nel Fondo Censura teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato. A causa di un allagamento dell'archivio, non tutte le carte sono state conservate: dei 17.330 copioni presentati, solo 12.955 sono consultabili. Perciò, ai fini di una complessiva indagine statistica vengono presi in considerazione i dati ufficiali riportati dal ministero della Cultura popolare (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. 101-102, da cui vengono ripresi i dati percentuale).

¹¹² Regio decreto-legge del 24 settembre 1923, n. 3287, *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*.

¹¹³ Con il Regio decreto-legge del 18 settembre 1924, n. 1682 (in «Gazzetta Ufficiale», LXV, 261, 8 novembre 1924, pp. 3899-3900). La commissione d'appello era invece composta da: due capi di divisione direzione generale della Pubblica sicurezza, un magistrato, una madre di famiglia, una persona competente in materia artistica e letteraria, un pubblicitista e un professore.

¹¹⁴ Legge n. 2277 del 10 dicembre 1925, *Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia*, art. 22 (in «Gazzetta Ufficiale», LXVII, 4, 7 gennaio 1926, pp. 29-33), seguita dal Regio decreto-legge del 6 novembre 1926, n. 1848 (ivi, 257, 8 novembre 1926, pp. 4822-4842).

fascista e dei ministeri dell'Educazione nazionale, delle Corporazioni, delle Colonie e della Guerra. Vennero infine esclusi dalla commissione di revisione i rappresentanti dell'Istituto nazionale Luce e dell'Ente nazionale per la cinematografia, prima introdotti, e l'esperto di arte, letteratura e cinema¹¹⁵.

A partire dal 1929 anche in Italia vennero distribuiti film sonori, prodotti però solamente all'estero. Non essendo ancora praticato il doppiaggio e forse per ridurre la competizione delle produzioni estere, il 22 ottobre 1930 venne emanata una disposizione che impediva la diffusione di film con il parlato in una lingua straniera¹¹⁶.

Con la riorganizzazione e l'accentramento amministrativo delle istituzioni con competenza culturale effettuata nel 1934, anche gli uffici di revisione cinematografica entrarono a far parte del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda¹¹⁷, per poi costituire la Direzione generale per la cinematografia in seno al Minculpop. Direttore generale venne nominato Luigi Freddi (in carica fino al 1939). Formatosi nella temperie futurista e collaboratore de «Il popolo d'Italia» fin dal 1915, dal 1922 Freddi lavorava all'interno dell'Ufficio stampa del Pnf, dirigendone dall'anno successivo l'Ufficio propaganda. Decisiva per la nomina a capo della Direzione generale per la cinematografia fu la sua conoscenza diretta del cinema hollywoodiano e delle case produttrici statunitensi, che Freddi seppe sfruttare per una radicale riorganizzazione dell'intervento statale nel cinema.

L'organizzazione strettamente gerarchica degli organi del ministero e il peso indiscusso delle deliberazioni dei funzionari di più alto grado fecero sì che si verificò una progressiva perdita di autonomia e di facoltà decisionale da parte delle commissioni addette alla revisione¹¹⁸. Nel 1935, le stesse commissioni vennero riorganizzate assecondando questa tendenza¹¹⁹: il numero di elementi sia per la commissione di primo che di secondo grado fu fissato a cinque (tre in rappresentanza dei ministeri dell'Interno, delle Corporazioni e della Guerra, uno del Partito Nazionale Fascista e uno dei Guf) e la presidenza della commissione di appello venne direttamente affidata al sottosegretario o al direttore generale della cinematografia. Con la conquista dell'Etiopia, nella commissione entrò a far parte un rappresentante del ministero dell'Africa italiana, che aveva il compito di autorizzare la diffusione delle pellicole nelle colonie¹²⁰.

Infine, nel 1939¹²¹ venne rimarcato l'obbligo di sottoporre a controllo i copioni, che dovevano ricevere il nulla osta dal Minculpop prima che si desse avvio alla produzione del film (fatta eccezione per i documentari di attualità prodotti dall'Istituto Luce).

Le tematiche che potevano indurre a censurare spettacoli cinematografici o teatrali e testi letterari o giornalistici sono per lo più le stesse che abbiamo incontrato nell'età liberale. In primo luogo, bisognava garantire che non venisse offesa la morale e la pubblica decenza. In questa prospettiva maggiore attenzione era posta nei confronti delle opere rivolte a un pubblico giovanile, degli spettacoli teatrali drammatici e della programmazione radiofonica, meno nei confronti del teatro

¹¹⁵ Cfr. *La legislazione. Il periodo fascista*, a cura di Roberto Guli, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/periodo_fascista (ultimo accesso il 27 ottobre 2022)

¹¹⁶ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 18.

¹¹⁷ Con il Regio decreto-legge del 28 settembre 1934, n. 1566, convertito nella legge del 10 gennaio 1935, n. 65.

¹¹⁸ Cfr. *La legislazione. Il periodo fascista*, a cura di R. Guli, op. cit.

¹¹⁹ Con la legge del 10 gennaio 1935, n. 65.

¹²⁰ Legge del 29 maggio 1939, n. 926.

¹²¹ Con il Regio decreto-legge del 30 novembre 1939, n. 2125.

leggero¹²². Il principio di tutela dei valori della famiglia fu uno di quelli che venne maggiormente difeso, in linea con le politiche demografiche del regime¹²³. Rigorosi tabù dovevano poi rimanere i temi dell'incesto e dell'omosessualità¹²⁴. Più genericamente, come scrisse il giudice Battaglini nel 1931, era necessario «mantenere i rapporti sessuali entro un alone di ritegno e di riserbo, quasi di mistero»¹²⁵: le opere a carattere pornografico vennero di conseguenza punite duramente fin dagli anni immediatamente successivi alla marcia su Roma¹²⁶. A tutela del buon costume, un ruolo fondamentale era svolto dallo stile e dal linguaggio dell'opera («in arte il grado di moralità è in ragione diretta non della castità del soggetto ma della castità con cui il soggetto è trattato»¹²⁷): erano vietate parole eccessivamente volgari e di cattivo gusto. Era poi necessario evitare la rappresentazione di scene truci e scabrose; in particolare meritava particolare prudenza il tema del suicidio, dare notizia del quale era vietato anche alle cronache nere dei giornali¹²⁸, e quello dell'aborto. Va però notato che, dietro a motivazioni formali di ordine morale e di lotta al malcostume, venivano spesso celate più profonde ragioni politiche e ideologiche (a partire dal 1939 soprattutto l'origine ebraica degli autori)¹²⁹.

Non mancavano quindi le questioni di ordine religioso. Dopo una prima fase di fredde relazioni con il Vaticano (Mussolini stesso era autore di un romanzo anticlericale, *L'amante del cardinale*, 1910), negli anni immediatamente precedenti e successivi alla stipula dei Patti Lateranensi il regime si dimostrò particolarmente sensibile alle volontà della Santa Sede anche in materia di censura. Tuttavia, a tal proposito i rapporti con il Vaticano rimasero reciprocamente altalenanti. Ad esempio, proprio nel 1929 era stata pubblicata una nuova edizione dell'Indice, nella quale comparivano anche opere gradite o addirittura finanziate dal regime¹³⁰. In seno allo Stato, invece, Zurlo adottò un atteggiamento certo rispettoso, ma piuttosto liberale in materia, che gli attirò le critiche dei cattolici più intransigenti: ad essere scandagliato era più che altro il sentimento generale dell'opera, che doveva accordarsi ai valori cattolici; non veniva invece ritenuto strettamente necessario soffermarsi su singoli passi o battute potenzialmente anticlericali¹³¹. Nei casi di frizione, mediatore tra il Pontefice e Mussolini, con particolare riguardo agli affari censori, era il gesuita Tacchi Venturi, che più volte si rivolse al capo di Stato qualora qualche opera che aveva passato indenne i controlli fascisti fosse invece spiaciuta alle gerarchie ecclesiastiche¹³².

¹²² Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. 69-70, e L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 46.

¹²³ Cfr. *ivi*, p. 26.

¹²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 114 e 123.

¹²⁵ La citazione è riportata in A. Armano, *Maledizioni*, cit., p. XI.

¹²⁶ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 31.

¹²⁷ L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 100.

¹²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 107-108, e G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 209.

¹²⁹ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 66.

¹³⁰ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., pp. 105-112.

¹³¹ Questa la valutazione dell'operato del censore in materia religiosa espressa da P. Ferrara in *Censura teatrale e fascismo*, cit., vol. I, p. 76. Invece, nel suo memoriale, scritto e pubblicato dopo la caduta del fascismo, quando imperava la politica filoclericale targata Dc, Zurlo si espresse con toni meno sfumati: «nei confronti della Chiesa sono quasi sicuro di non aver commesso errori. La legge prescrive che sia rispettato il "sentimento religioso": ho interpretato queste due parole nel senso più vasto e deferente verso la Chiesa» (L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 196).

¹³² Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 99, e G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 106.

Con gli anni Trenta, la «luna di miele»¹³³ tra il fascismo e il Vaticano cominciò ad incrinarsi più vistosamente; campo di battaglia principale fu il terreno dell'educazione dei giovani. Le Associazioni Giovanili ed Universitarie della Azione Cattolica vennero sciolte con un decreto del 29 maggio 1931, preceduto e accompagnato da violenze fisiche sui giovani cattolici e da calunnie verbali diffuse dalla stampa di partito («la sola libera, e spesso comandata, o quasi, a tutto dire ed osare»¹³⁴). «Vedendo improvvisamente abbattersi la bufera devastatrice sulle aiuole più riccamente fiorite e promettenti dei giardini spirituali»¹³⁵, Pio XI rispose con la severa enciclica *Non abbiamo bisogno*, per mezzo della quale condannò apertamente la «statolatria pagana» del regime, solito a educare «le sue giovani forze all'odio, alla violenza, alla irriverenza»: «la storia non potrà non ricordarsene»¹³⁶. Numerosi incontri e negoziati seguiti a questo episodio portarono a una distensione dei rapporti, e la censura fascista si fece trovare pronta nel supportare quella cattolica in occasione dell'Anno Santo straordinario del 1933-1934, accordando in molti casi una censura eccezionale nella città di Roma per le rappresentazioni di spettacoli o la diffusione di libri che potevano offendere il sentimento religioso¹³⁷. Ciò però non impedì che il drastico impennarsi dei divieti che caratterizzò il biennio 1934-1935 coinvolgesse anche molte pubblicazioni cattoliche, sottoposte a tagli e modifiche.

D'altronde, come controparte il regime trovò un pontefice particolarmente attento agli affari di censura e, naturalmente, nel condannare ogni manifestazione artistica che potesse minare i valori religiosi e morali della Chiesa Cattolica: Pio XI. Nell'enciclica *Casti Connubii* del 1930, testo imperniato sul principio di santificazione del matrimonio e sulla sua tutela, il Papa non esitò a scagliarsi contro il vilipendio dell'unione matrimoniale reso particolarmente frequente nella società proprio a causa della diffusione di un'arte immorale:

È un fatto, in verità, che non più di nascosto e nelle tenebre, ma apertamente, messo da parte ogni senso di pudore, così a parole come in iscritto, con rappresentazioni teatrali d'ogni specie, con romanzi, con novelle e racconti ameni, con proiezioni cinematografiche, con discorsi radiofonici, infine con tutti i trovati più recenti della scienza, è conculcata e messa in derisione la santità del matrimonio, e invece o

¹³³ G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 75.

¹³⁴ Si cita dalla *Lettera enciclica Non abbiamo bisogno del Sommo Pontefice Pio XI sull'Azione Cattolica italiana*, 29 giugno 1931, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310629_non-abbiamo-bisogno.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022) e recentemente ristampata nel pur discutibile Pio XI, *L'opposizione magisteriale a fascismo, nazionalsocialismo, comunismo e liberalismo. Le encicliche Non abbiamo bisogno*, Mit brennender Sorge, Divini Redemptoris, Quadregesimo anno, con saggi introduttivi di Pietro Ferrari e Andrea Giacobazzi, Milano, Edizioni Radio Spada, 2015 (la citazione è a p. 28).

¹³⁵ Ivi, p. 26.

¹³⁶ Ivi, rispettivamente alle pp. 41, 46 e 38. Come si evince da queste brevi citazioni, i toni dell'enciclica erano molto duri. Tuttavia, nel sottolineare i numerosi vantaggi a favore del regime seguiti ai Patti Lateranensi, Pio XI non dimenticò di riconoscere tutti i benefici viceversa apportati alla religione da parte del fascismo. La condanna papale non veniva rivolta al regime «come tale» (ivi, p. 47), piuttosto a quelle azioni condotte dal partito contrarie alla dottrina cattolica: ad essere disputata era una battaglia morale e religiosa, non politica. Per difendersi dalle accuse mosse da parte fascista, il Pontefice tenne dunque a rimarcare il fatto che l'AC non avesse alcuna connotazione politica e che nessuno dei suoi esponenti di spicco avesse militato nel Partito popolare.

¹³⁷ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 32.

si lodano divorzi, adulteri e i vizi più turpi, o se non altro si dipingono con tali colori che sembra si vogliano far comparire scevri d'ogni macchia ed infamia¹³⁸.

Era perciò necessario tenere sotto stretto controllo la produzione artistica mediante una censura statale che operasse in collaborazione con le organizzazioni cattoliche, rafforzate in vista della «santa crociata»¹³⁹ dall'istituzione di un ufficio permanente nazionale di revisione cinematografica posto sotto la guida episcopale e dell'Azione Cattolica¹⁴⁰. Questo, almeno, era il rimedio alla progressiva corruzione morale dell'arte auspicato dallo stesso Pontefice nell'enciclica *Vigilanti cura*, indirizzata all'episcopato americano il 29 giugno 1936 e interamente dedicata al cinema contemporaneo. Le commissioni di revisione statali e gli organismi laici di indirizzo del cinema, pure lungamente elogiati dal Papa, non potevano che trovare nell'esperienza secolare della censura ecclesiastica un valido e sapiente alleato.

Nonostante tale desiderata e a volte effettivamente esercitata collaborazione, è interessante sottolineare gli opposti atteggiamenti del Vaticano e dello Stato italiano rispetto alla censura: se storicamente il primo aveva cercato di ostentarla e pubblicizzarla quale strumento della propria battaglia ideologica, al contrario lo Stato fascista fece di tutto per minimizzarla e celarla agli occhi di un'opinione pubblica che avrebbe potuto mostrare qualche nervosismo¹⁴¹.

Quanto alle motivazioni più strettamente politiche, venivano ovviamente vietate critiche dirette al regime o al suo Duce, i soggetti rivoluzionari¹⁴², la satira delle misure autarchiche adottate, il vilipendio nei confronti del principio di italianità, dell'esercito e delle forze di Polizia («Bocchini [...] non voleva che del suo personale dipendente fosse in alcun modo attenuato il prestigio»¹⁴³). Vennero inoltre scoraggiate opere di ambientazione eccessivamente realistica e facenti riferimento a una realtà storico-geografica ben definita¹⁴⁴. Con l'apprestarsi della guerra colonialista in Africa si ebbe una vera e propria svolta in senso razzista¹⁴⁵; prova ne sia che la circolare dell'aprile '34, pur non contenendo espliciti riferimenti alle politiche razziali, venne interpretata da Zurlo come legata a doppio filo all'antisemitismo¹⁴⁶. Fu in quegli anni che vennero vietate tutte le rappresentazioni con personaggi di colore¹⁴⁷. Dal 1940, venne richiesto al prefetto di accertarsi dell'appartenenza razziale degli autori prima di concedere il nulla osta, servendosi di liste di proscrizione

¹³⁸ Pio XI, *Lettera enciclica Casti connubii*, 31 dicembre 1930, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

¹³⁹ *Lettera enciclica di Papa Pio XI sul cinema Vigilanti cura*, 29 giugno 1936, consultabile online al link http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

¹⁴⁰ L'ufficio, costituito da figure competenti in materia di cinema e ben «radicat[e] nei principi della moralità e della dottrina cristiana» (*ibidem*), avrebbe avuto il compito di classificare e giudicare ogni film, promuovendo quelli moralmente ineccepibili, e di dare notizia ai sacerdoti e ai fedeli delle valutazioni effettuate.

¹⁴¹ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 112.

¹⁴² Cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 135.

¹⁴³ Ivi, p. 25.

¹⁴⁴ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. 72-73.

¹⁴⁵ Cfr. ivi, pp. 82-83.

¹⁴⁶ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 75, e L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 252.

¹⁴⁷ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 83.

appositamente compilate¹⁴⁸. Era infatti severamente proibito ai non ariani di lavorare nel mondo dello spettacolo¹⁴⁹: sugli ebrei, anche se discriminati, era calata la «ghigliottina del silenzio»¹⁵⁰.

A dispetto delle politiche protezioniste e nazionaliste del regime, fino alla metà degli anni Trenta alla letteratura internazionale veniva concessa maggiore libertà di espressione rispetto a quella italiana¹⁵¹, fatta eccezione per gli autori sovietici – o per le opere di ambientazione russa – e per il fumetto americano, duramente colpiti¹⁵². Nel novembre del '35, però, venne introdotto il divieto di mettere in scena opere teatrali o di diffondere la pubblicistica proveniente dai paesi sanzionisti (l'editoria libraria, invece, non venne coinvolta)¹⁵³. La situazione si incrinò dopo la stipula del Patto d'Acciaio, finché l'entrata in guerra non comportò numerose ripercussioni rispetto alle politiche culturali del regime. A un particolare riguardo verso l'alleato tedesco faceva da contrappeso un irrigidimento della censura nei confronti delle letterature delle nazioni nemiche: fatta una parziale eccezione per quella francese (data la posizione particolare in cui si trovava la Francia, paese nemico, ma immediatamente sconfitto e occupato dall'alleato tedesco), ci fu un testardo accanimento nei confronti di libri e opere teatrali di autori inglesi, russi e soprattutto americani¹⁵⁴. A partire dal gennaio del 1942, venne introdotta la regola che, per ogni libro straniero pubblicato, gli editori ne dovessero dare alle stampe quattro italiani. Dati gli ingenti proventi dovuti al grande successo del romanzo internazionale, per imporre agli editori la riduzione delle opere in traduzione il regime soleva sovente servirsi della scusa della restrizione delle quote carta¹⁵⁵. La guerra fece anche sì che venissero vietate le opere da cui traspariva un manifesto contenuto pacifista e antimilitarista, d'altronde ostacolate fin dal 1929¹⁵⁶.

Ricordiamo infine di sfuggita le celeberrime politiche linguistiche che contraddistinsero la censura fascista: la battaglia per l'uso del tu e del voi a discapito del lei¹⁵⁷, e quella contro i forestierismi e il dialetto (quest'ultimo particolarmente ostacolato a partire dal 1932, facendone le spese le compagnie teatrali dialettali, molto diffuse nella Penisola).

Con la caduta del regime, l'apparato burocratico fascista iniziò lentamente ad essere smantellato. Dopo l'armistizio e l'occupazione nazista,

¹⁴⁸ Cfr. *ivi*, p. 87.

¹⁴⁹ Con la circolare del ministero dell'Interno n. 1549/24 del 18 giugno 1940 (cfr. *ivi*, p. 84).

¹⁵⁰ L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 235.

¹⁵¹ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 85, e G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., pp. 39-41. Per l'atteggiamento del fascismo nei confronti delle traduzioni, cfr. *ivi*, pp. 219-224, e Christopher Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2010.

¹⁵² Cfr. Gilda Signoretti, *Respinto o approvato: percorso analitico attraverso la storia, lo stato e gli aspetti della Censura Teatrale dal 1943 al 1950*, tesi di specializzazione, a.a. 2011/2012, Università di Roma La Sapienza, relatrice prof.ssa M. Raffaelli, p. 15; G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 66; G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 56.

¹⁵³ Circolare ministeriale del 29 novembre 1935, n. 7644 (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 86, e L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 36 e 134).

¹⁵⁴ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 181-182. All'inizio del conflitto, venne vietata la messa in scena anche di tutto il repertorio francese (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 55).

¹⁵⁵ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 54 e 185.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 48.

¹⁵⁷ La censura teatrale vietava il lei per i copioni di tutte le opere successive a quelle goldoniane (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 33).

la censura [...] agonizzava. I teatri importanti erano chiusi e coloro che desideravano il nulla osta per qualche spettacolo si rivolgevano senz'altro a quella che tutti oramai chiamavano per antonomasia «L'Ambasciata» senza aggiungere l'aggettivo tedesca¹⁵⁸.

Di lì a breve, le mansioni censorie tornarono di competenza del ministero dell'Interno¹⁵⁹ (pur mantenendo la medesima locazione e lo stesso archivio in via Veneto). Zurlo lasciò la guida della censura teatrale e si ritirò a vita privata, non avendo ricevuto nuovi incarichi nell'amministrazione dell'Italia liberata ed essendosi rifiutato di entrare a far parte della Repubblica Sociale Italiana¹⁶⁰. A capo del ministero della Cultura popolare fu chiamato Ferdinando Mezzasoma, un «fascista in buona fede» – come lo definì Zurlo –¹⁶¹, che aveva ricoperto il ruolo di Vice Segretario del partito addetto alle opere culturali e di Direttore Generale della Stampa italiana. Nella Repubblica di Salò, rimasero in vigore le stesse disposizioni emanate nell'Italia fascista, esasperate certo dalle dure condizioni politiche, ma rese meno influenti da una produzione letteraria, teatrale e cinematografica decisamente limitata¹⁶².

Come visto, sia le forme della censura, che i motivi che la giustificarono subirono lievi mutamenti nel passaggio dall'Italia liberale a quella fascista (fatta la vistosa eccezione per i più radicali provvedimenti di stampo antisemita), e, come si vedrà, anche durante gli anni della c.d. Prima Repubblica non vi furono grandi inversioni di senso. Va qui però sottolineata una differenza di non poco conto. Sebbene le discussioni circa l'importanza sociale degli spettacoli pubblici e l'influenza di questi sulla moralità delle moltitudini fossero all'ordine del giorno¹⁶³, nell'Italia liberale allo spettacolo veniva affidato come unico scopo il divertimento, l'evasione; veniva al contrario scarsamente considerata la connotazione culturale del teatro e la sua potenziale funzione educativa e pedagogica:

Nei confronti di questo teatro destinato allo svago della popolazione, inadatto ad educare, anzi pericolosamente incline a diseducare, la preoccupazione costante e primaria dei governi liberali fu proprio quella di mettere a punto una normativa volta ad eliminare dalla scena tutto ciò che potesse corrompere il cittadino italiano – figlio del Risorgimento e dell'Italia unita – educato e da educare negli unici luoghi deputati alla «formazione»: la scuola e l'esercito¹⁶⁴.

Lo stesso discorso vale ancor di più per il cinema. Esso era sì considerato maggiormente degno di attenzione censoria rispetto al teatro a causa della sua più elevata immediatezza e capacità di suggestione, e della sua grandissima e rapida diffusione presso tutte le fasce d'età, tutte le classi

¹⁵⁸ Ivi, p. 367.

¹⁵⁹ Con il Regio decreto-legge del 28 dicembre 1943 n. 28/B, *Conferimento al sottosegretario di Stato per l'Interno dell'esercizio dei poteri del ministro della Cultura popolare* (cfr. *infra*, p. 42).

¹⁶⁰ «Dopo armistizio lasciai l'ufficio che i tedeschi stavano per invadere, fermamente deciso a ritirarmi *in angello cum libello* per attendere colei che chiude ogni libro e ogni destino» (L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 272). Cfr. anche ivi, pp. 366-368, e *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. 51 e 110. Tuttavia, sebbene saltuariamente, Zurlo non mancò di collaborare a distanza con il ministro Mezzasoma (cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 274).

¹⁶¹ Ivi, p. 326.

¹⁶² Cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*, cit., p. 129. Alla censura teatrale nella Repubblica Sociale è dedicato gran parte di G. Signoretti, *Respinto o approvato*, op. cit.

¹⁶³ Cfr. G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., p. 5, che sottolinea quanto al tempo fosse «vigile e pronta l'anima nazionale di fronte ai problemi che più da vicino toccano la moralità pubblica, l'istruzione e l'educazione del popolo».

¹⁶⁴ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 16.

sociali e le aree geografiche (anche nei piccoli centri non mancava mai una sala cinematografica); tuttavia, era opinione diffusa che il cinema non fosse da ritenersi una manifestazione artistica, quanto piuttosto una trovata industriale e commerciale (e il termine “industria cinematografica” stava lì a ribadire che l’«arte non è generalmente in causa»¹⁶⁵). O, meglio, si riconoscevano le potenzialità artistiche del cinema, ma si giudicavano insufficienti i risultati fino ad allora ottenuti, tant’è che si paragonò lo stato del cinema italiano dei primi decenni della sua esistenza a quello della commedia dell’arte prima della riforma goldoniana¹⁶⁶. Se nel teatro, inoltre, il primato spettava alla parola, nel cinema, viceversa, veniva «negata la parola quasi interamente»¹⁶⁷. Opinione diffusa era che lo spettatore, letteralmente soggiogato dalla forza delle immagini, perdesse la capacità di riflettere sul valore etico-sociale dell’opera e di sottoporre a critica l’azione a cui assisteva¹⁶⁸.

Questa prospettiva ebbe numerose ricadute sul piano normativo e organizzativo: innanzitutto non si ragionò sul teatro in termini di politica culturale, anche in vista di eventuali sovvenzioni statali agli spettacoli, bensì prevalentemente in relazione a questioni di ordine pubblico. Da qui, la competenza nei fatti teatrali affidata esclusivamente al ministero dell’Interno e alle sue propagazioni territoriali, le prefetture. Tale assegnazione di responsabilità comportava a sua volta che il sistema censorio dovesse di necessità interagire con le norme prescritte dal codice penale, nel quale non era contemplato il concetto di difesa e tutela dell’arte e dell’istruzione, che, perciò, non assunse alcun peso nemmeno nella logica sottesa alle leggi relative alla censura: «per quanto il bello sia un bene grandissimo, esso tuttavia non è in sé e per sé giuridicamente protetto, come fondamentale per l’umana convivenza»¹⁶⁹. Le responsabilità dello Stato in materia erano piuttosto limitate e si concretizzavano solamente nella facoltà di bocciare o purgare le opere considerate più pericolose per la comunità. Sempre in questa ottica si può interpretare il fatto che i governi liberali non presero in considerazione un’opzione che sarebbe stata in seguito adottata, quella cioè di precludere gli spettacoli solamente al pubblico minorile: la tutela dell’integrità del minore non era considerata un compito dello Stato, quanto piuttosto responsabilità delle famiglie¹⁷⁰. Più in generale, allo Stato si richiedeva solamente una funzione repressiva, non il tentativo di «imporre la produzione di pellicole positivamente morali ed educative», impegno che piuttosto doveva essere assunto da parte di libere associazioni private di cittadini e amanti del cinema e dell’arte¹⁷¹.

Le potenzialità educatrici dell’arte e dello spettacolo sarebbero state al contrario pienamente valorizzate dall’intuizione fascista di servirsi dei mezzi di comunicazione come strumenti di propaganda e unificazione culturale¹⁷². E ciò valeva principalmente per la radio e il cinema, ma anche per la pubblicistica e il teatro, al quale il fascismo tentò di dare una declinazione di massa¹⁷³,

¹⁶⁵ G. Guadagnini, *La censura degli spettacoli cinematografici*, cit., p. 7.

¹⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 18-20.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁶⁸ Cfr. *ivi* p. 6.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 45. Perciò, Guadagnini affermava che non avrebbe avuto senso ammettere nelle commissioni censorie esponenti del mondo dell’arte e dello spettacolo e rappresentanti delle categorie colpite dalla censura (come invece tentò di suggerire l’interrogazione parlamentare al Presidente del Consiglio e al ministro dell’Interno portata avanti dal senatore e scrittore Pompeo Gherardo Molmenti il 22 giugno 1918). L’avvocato venne in questo caso smentito dai fatti: come abbiamo visto, due anni dopo la scrittura del suo *pamphlet*, nella commissione censoria venne ammesso un esperto di arte e di letteratura (cfr. *supra*, p. 21).

¹⁷⁰ Cfr. *ivi*, pp. 50-51.

¹⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 36 e, per il testo citato, p. 8.

¹⁷² Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 18.

¹⁷³ Cfr. *ivi*, pp. 22-24.

meno per la letteratura e la saggistica, fenomeni elitari che, in uno dei paesi con un maggiore tasso di analfabetismo dell'occidente, non coinvolgevano certo le grandi masse. Come vedremo, il medesimo approccio all'arte in chiave pedagogica, sottolineato anche da Papa Pio XI nell'enciclica *Vigilanti cura*, sarebbe stato pienamente fatto proprio dalla censura di stampo cattolico del secondo dopoguerra.

La strumentalizzazione fascista del fatto culturale, di cui la censura era uno degli strumenti principali, venne però interpretata diversamente da un lato dalle alte cariche istituzionali che si occupavano anche di affari culturali e di censura, come Dino Alfieri, Galeazzo Ciano, Nicola de Pirro e lo stesso Mussolini, e dall'altro dai funzionari di minor grado che erano dediti esclusivamente agli affari censori e avevano costanti contatti con gli autori, come Zurlo e Freddi. Per i primi, le scelte squisitamente letterarie o la validità artistica di un'opera non potevano costituire esclusivi motivi di repressione¹⁷⁴, che andavano piuttosto ricercati nelle tendenze morali, politiche e religiose dell'opera. L'obiettivo era in primo luogo quello di promuovere i testi che contribuivano a fornire un'«immagine reverenziale dell'Italia fascista»¹⁷⁵; in secondo luogo, pur tentando di non omologare eccessivamente il panorama culturale, di dare avvio ad una completa fascistizzazione della cultura (il che riuscì loro soprattutto per quanto riguarda la stampa periodica)¹⁷⁶. Ad esempio, il ministro Alfieri promise un lauto compenso e la certezza di ottenere il nulla osta agli autori drammatici che avessero presentato opere che potessero arricchire il «repertorio teatrale a tendenza fascista». L'iniziativa, ripresa nel 1941 da Pavolini, sfociò nella creazione di un Comitato per il teatro politico, composto da esponenti del Pnf¹⁷⁷.

Invece, i funzionari di grado inferiore non esitarono a servirsi di un metro strettamente artistico e letterario per valutare le opere sottoposte a censura, come emerge evidentemente dalla campagna contro la letteratura di stampo verista portata avanti da Leopoldo Zurlo, che ricorda la crociata contro neorealismo combattuta negli anni Cinquanta. In linea generale, la validità artistica di un'opera poteva favorire un giudizio positivo da parte del prefetto, che in tal caso avrebbe anche potuto soprassedere a qualche problema di ordine morale («il culto della frase può purificare il culto della carne»¹⁷⁸). Al contrario, una scarsa valenza estetica poteva indurre il prefetto al divieto: «non abbiamo nulla da temere dal censore teatrale; si ricorda di esserlo solo quando manca l'arte», disse in riferimento a Zurlo Cesare Vico Lodovici (o, meglio, così volle ricordare il prefetto nelle proprie memorie)¹⁷⁹. Il capo della Polizia Bocchini però aveva imposto al suo sottoposto di non intervenire quando non si fossero presentati problemi morali o politici, nonostante l'assenza di Talia¹⁸⁰. Per colpire le opere non includibili nel proprio progetto culturale, dunque, il prefetto doveva ricorrere ad astuti stratagemmi: ora cercava di trovare deboli appigli morali o politici che potessero giustificare una mancata concessione del nulla osta agli occhi dei superiori (con maggiore influenza a partire dal 1935)¹⁸¹, ora, come prima si accennava, si serviva dell'arma della sospensione per quelle opere di pessima qualità artistica e di poco gusto, ma di indubbia integrità politica, se non proprio di propaganda fascista. Agli autori che avevano

¹⁷⁴ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 260.

¹⁷⁵ G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. XI.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 4.

¹⁷⁷ Cfr. L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., pp. 295-297.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 102.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 35. All'esperto esame di Cesare Vico Lodovici, che ricopriva il ruolo di Consigliere artistico della Direzione generale del Teatro, Zurlo era solito sottoporre alcuni dei copioni artisticamente più meritevoli (cfr. *ivi*, p. 281).

¹⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 17.

¹⁸¹ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 66.

presentato un'opera che, dopo attenta valutazione, veniva classificata come sospesa, Zurlo semplicemente non rispondeva, sperando che nessuno si accanisse per ricevere il nulla osta¹⁸²; quando lo stratagemma riusciva, si otteneva che un'opera non venisse rappresentata senza che fosse stato mosso un attacco frontale ad autori politicamente impeccabili. Un altro utile strumento in mano a Zurlo era l'autorizzazione di un testo teatrale a patto di una pesante riscrittura, da condurre sotto l'attenta guida e i sapienti consigli del censore¹⁸³.

Anche Freddi utilizzava la censura cinematografica non solamente per funzioni repressive, ma con il fine di garantire un miglioramento qualitativo nell'evoluzione della settima arte¹⁸⁴. In ciò era supportato da una legge, varata nel 1927, che aggiungeva, tra i possibili motivi di censura, la scarsa validità artistica dell'opera¹⁸⁵. Per indirizzare la produzione cinematografica nazionale, Freddi interveniva direttamente sui soggetti, la cui revisione era divenuta sistematica a partire dal 1934¹⁸⁶. Ben consapevole del peso politico che poteva assumere il mezzo cinematografico e del ruolo decisivo che poteva svolgere lo Stato per l'industria del cinema, il Direttore generale da un lato evitò di favorire opere di sfacciata propaganda, dall'altro sfruttò la censura non solo nei termini di una «vigilanza freddamente limitatrice», ma anche in quelli di «un'opportuna funzione ispiratrice»¹⁸⁷.

Sintetizzando, per de Pirro e Ciano la riforma del teatro doveva essere condotta prevalentemente su un piano «etico-politico-propagandistico», mentre per Zurlo e in parte anche per Freddi su quello «etico-filosofico-letterario»¹⁸⁸.

Infine, è doveroso aggiungere che spesso alla riforma della cultura in chiave fascista contribuirono gli autori stessi, ai quali d'altronde, salvo i casi di più evidente opposizione al regime e di figure particolarmente ostili ad esso, si tentava sempre di lasciare un'impressione di libertà di espressione. Sarebbe errato infatti pensare che Mussolini sottovalutasse il consenso presso i circoli intellettuali, che anzi veniva costantemente ricercato mediante ingenti sovvenzioni e il rifiuto di pratiche censorie eccessivamente brutali¹⁸⁹. La critica più recente ha infatti dimostrato come la maggior parte degli scrittori italiani non possa essere considerata alla stregua di un'inerte vittima di un duro regime repressivo, quanto piuttosto, chi per convinta militanza, chi per motivi di convenienza o quieto vivere, parte integrante e attiva del processo di diffusione dei valori fascisti in seno alla nazione¹⁹⁰.

¹⁸² Cfr. *ivi*, p. 89.

¹⁸³ Cfr. *ivi*, p. 48.

¹⁸⁴ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., pp. 16-17.

¹⁸⁵ Legge del 16 giugno 1927, n. 1121, *Disposizioni per la proiezione obbligatoria di pellicole cinematografiche di produzione nazionale*, art. 5, comma 2: «la Commissione [...] potrà negare il nulla osta per la proiezione in pubblico delle pellicole, anche se prodotte all'estero, che non presentino sufficienti requisiti di dignità artistica così nella trama del soggetto, come nella esecuzione tecnica» (in «Gazzetta Ufficiale», LXVIII, 158, 11 luglio 1927, pp. 2912-2913).

¹⁸⁶ Cfr. *La legislazione. Il periodo fascista*, a cura di R. Guli, op. cit.

¹⁸⁷ Cfr. Roberto Guli, *La censura cinematografica in epoca fascista*, p. 2, consultabile online al link <https://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/documenti-30-45/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

¹⁸⁸ Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, pp. 45-46.

¹⁸⁹ Cfr. *ivi*, p. 39.

¹⁹⁰ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. X-XI.

1.3 La censura "democratica"

La caduta del fascismo in seguito all'ordine del giorno Grandi del 25 luglio comportò lo smantellamento delle complesse istituzioni burocratiche che avevano sorretto il regime. La fine della censura fascista però non significò la fine della censura *tout court*, ma solo l'inizio di una nuova fase.

Dopo l'armistizio di settembre, escludendo la Repubblica Sociale e i territori di occupazione tedesca, in Italia esisteva un duplice controllo sulla stampa: da un lato quello del governo del Re, che si stava operando a colpi di decreti per far risorgere la censura statale dalle ceneri di quella fascista, dall'altro quello degli alleati, che occupava militarmente parte della penisola e gestiva la stampa e la corrispondenza delle zone liberate. A tal fine, l'Allied Military Government of Occupied Territory istituì il Psychological Warfare Branch (Pwb), un organismo composto da giornalisti inglesi e americani che si trovavano in Italia da prima della guerra e che aveva il compito di controllare e gestire le trasmissioni radiofoniche e la stampa periodica (occupandosi anche della distribuzione della carta)¹⁹¹. Fin dall'agosto del 1943¹⁹², il governo italiano mosse la sua prima pedina ribadendo il controllo della stampa periodica da parte del ministero della Cultura popolare, sia in materia di sequestri che di autorizzazioni alla pubblicazione. Visto che il ministro della Cultura popolare non partecipava al Consiglio, nel dicembre le competenze del Minculpop, sia in merito al libro stampato che allo spettacolo, vennero attribuite al sottosegretariato di Stato per l'Interno¹⁹³. Si tornò così alla gestione della censura da parte del ministero dell'Interno che aveva caratterizzato il controllo della stampa durante l'età liberale e nei primi anni del fascismo. Parallelamente, ampia responsabilità ed autonomia era concessa alle prefetture. Un mese dopo, infatti, al fine di disciplinare la stampa nelle province liberate, si stabilì che per pubblicare giornali e riviste fosse necessaria l'autorizzazione del prefetto¹⁹⁴.

Ma fu con il decreto luogotenenziale n. 163 del 3 luglio 1944, varato nel corso del primo governo Bonomi, che il Minculpop fu definitivamente soppresso. Invece di trasferire le mansioni dell'ex ministero all'Interno, si preferì istituire un apposito organismo, il sottosegretariato di Stato per la stampa e le informazioni alle dipendenze della Presidenza del Consiglio. Tale sottosegretariato, che qualche mese dopo sarebbe stato rinominato sottosegretariato di Stato per la stampa, spettacolo e turismo¹⁹⁵, venne definitivamente soppresso ad un anno dalla sua istituzione, con un decreto luogotenenziale emanato dal governo Parri¹⁹⁶. I compiti del sottosegretariato non vennero però immediatamente assegnati ad un altro ente, ma vennero temporaneamente affidati al sottosegretariato di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri, avente anche il compito di formulare proposte in vista di un'organizzazione meno provvisoria. I continui ripensamenti e modifiche in merito a quale apparato burocratico e ministeriale dovesse ricoprire responsabilità di censura testimoniano la duplice esigenza che spingeva il governo dell'Italia Liberata: da un lato,

¹⁹¹ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 12. L'attività del Pwb, iniziata con lo sbarco alleato in Sicilia, si concluse il 31 dicembre 1945.

¹⁹² Con il Regio decreto-legge del 9 agosto 1943, n. 727, *Norme per la disciplina della stampa in relazione allo stato di guerra*, in «Gazzetta Ufficiale», 195, 23 agosto 1943.

¹⁹³ Già citato Regio decreto-legge del 28 dicembre 1943, n. 28/B.

¹⁹⁴ Regio decreto-legge del 14 gennaio 1944, n. 13, *Disciplina della stampa durante l'attuale stato di guerra* (in «Gazzetta Ufficiale», 3, 19 gennaio 1944).

¹⁹⁵ Decreto luogotenenziale del 12 dicembre 1944, n. 407 (in «Gazzetta Ufficiale», 4, 9 gennaio 1945).

¹⁹⁶ Decreto luogotenenziale del 5 luglio 1945, n. 416 (in «Gazzetta Ufficiale», 144, 31 luglio 1945).

mantenere saldo il controllo sulla cultura, e principalmente sulla stampa periodica, ritenuto necessario in tempo di guerra e in una fase così delicata della vita politica nazionale, dall'altro, assegnando le funzioni di censura di volta in volta ad organismi diversi e facenti capo a diversi ministeri, tentare di mascherarne l'esistenza. Bisognava pur dare una parvenza di cambiamento ad un Paese che si aspettava una radicale rottura rispetto al passato regime.

Deve essere comunque riconosciuto che un passaggio decisamente importante nello smantellamento della legislazione fascista fu il decreto emanato nel maggio del 1946 dal primo governo De Gasperi su proposta del guardasigilli Palmiro Togliatti¹⁹⁷, con il quale veniva abolito il sequestro preventivo per via amministrativa, rendendo a tal fine necessaria la sentenza di un giudice. Tuttavia, era prevista la vistosa eccezione per le pubblicazioni oscene o che incentivavano l'aborto, la cui circolazione continuava a poter essere bloccata per mano dei funzionari di Pubblica sicurezza senza bisogno di alcuna disposizione dei magistrati, che dovevano però intervenire con un giudizio per direttissima.

Accanto a questi provvedimenti ufficiali, veniva mantenuta la pratica delle circolari ministeriali, che influivano sul controllo della stampa in via ufficiosa. In alcuni casi, infatti, sarebbe stato inopportuno ricorrere a provvedimenti legislativi che avrebbero potuto suscitare polemiche nell'opinione pubblica in difesa della libertà di stampa¹⁹⁸. Per esempio, una circolare del ministero dell'Interno ai prefetti dell'agosto del 1946 invitava i direttori dei giornali a sorvegliare con più attenzione gli articoli di cronaca nera, che avrebbero dovuto abbandonare i toni più crudi e le tinte più fosche per non macchiare il buon nome dell'Italia agli occhi degli osservatori internazionali¹⁹⁹.

Il 25 giugno 1946 si aprivano i lavori dell'Assemblea costituente, durante i quali si trattò più volte il tema della libertà e dei limiti della stampa. Una serie di sequestri di pubblicazioni di stampo anticlericale condotte a Roma nel dicembre dello stesso anno suscitò tanto clamore, che si accese una violenta discussione nel corso di una seduta della Costituente. Da parte cattolica, per bocca del Presidente del Consiglio Alcide De Gasperi, fu necessario ribadire che nei confronti del Vaticano «lo Stato italiano è impegnato da un trattato che fu e resta di pacificazione spirituale»²⁰⁰ – i Patti Lateranensi, secondo i quali, tra l'altro, lo Stato era tenuto ad impedire tutto ciò che ledesse il carattere sacro della città di Roma²⁰¹, comprese dunque le pubblicazioni satiriche. La discussione all'interno della Costituente ebbe ricadute sull'operato del governo, che, nel marzo del 1947, si affrettò ad emanare un decreto legislativo che accordava la possibilità di procedere per direttissima per i delitti di diffamazione commessi a mezzo stampa²⁰².

D'altra parte, proprio a cavallo tra il 1946 e il 1947, veniva discusso nell'Assemblea quello che poi sarebbe divenuto l'articolo 21 della Costituzione italiana, frutto di un grande dibattito, a volte anche «incattivito»²⁰³ tra le forze politiche che animavano la Costituente²⁰⁴. Con il primo e il

¹⁹⁷ Regio decreto legislativo del 31 maggio 1946, n. 561, *Norme sul sequestro dei giornali e delle altre pubblicazioni* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVII, 147, 4 luglio 1946, p. 1610).

¹⁹⁸ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 23.

¹⁹⁹ Circolare del 29 agosto 1946 n. 38710/93-M (cit. ivi, pp. 22-23).

²⁰⁰ Atti dell'Assemblea costituente, cit. ivi, p. 25.

²⁰¹ *Concordato fra la Santa Sede e l'Italia*, art. 1, comma 2.

²⁰² Decreto legislativo del capo provvisorio dello Stato del 3 marzo 1947, n. 156, *Giudizio direttissimo nei procedimenti per i delitti di diffamazione a mezzo della stampa* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 78, 4 aprile 1947, pp. 1042-1043).

²⁰³ La citazione, in riferimento alla discussione sulla pubblicità delle fonti di reddito sui giornali, è tratta da Giulio Andreotti, *1947. L'anno delle grandi svolte nel diario di un protagonista*, Milano, Rizzoli, 2005, p. 163.

²⁰⁴ Per gli scontri politici in seno alla Costituente, cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 27-31.

secondo comma si condanna ogni tipo di censura e si garantisce la massima libertà d'opinione: «Tutti hanno diritto di manifestare liberamente il proprio pensiero con la parola, lo scritto e ogni altro mezzo di diffusione. La stampa non può essere soggetta ad autorizzazioni o censure». Dopo questa iniziale e generica liberalità, l'articolo però si sofferma sui casi e le procedure con le quali una forma di tutela e di censura può essere attuata. Il sequestro deve essere rigorosamente condotto dietro indicazione dell'autorità giudiziaria, tranne nei casi di «assoluta urgenza», che consentono l'intervento diretto degli ufficiali di Polizia giudiziaria, che però, rigorosamente entro 24 ore, devono denunciare il sequestro alla magistratura, la quale a sua volta ha lo stesso lasso di tempo per convalidare il provvedimento. Quindi, per definire i reati per i quali il sequestro viene autorizzato e per la necessità o meno che siano resi noti i mezzi di finanziamento della stampa periodica, la Costituzione rimanda alle leggi in vigore sulla stampa. Infine, l'ultimo comma contraddice apertamente le dichiarazioni di totale libertà del primo, vietando «le pubblicazioni a stampa, gli spettacoli e tutte le altre manifestazioni contrarie al buon costume». Anche in questo caso, si rimanda ad interventi legislativi per i provvedimenti atti a reprimere le violazioni.

Oltre all'articolo 21, anche il trentatreesimo della Costituzione affronta il tema della libertà di espressione: «L'arte e la scienza sono libere e libero ne è l'insegnamento». Forse per trovare forme di contrappeso all'estrema liberalità di tale provvedimento, l'Assemblea discusse animatamente circa la tutela nei confronti del vilipendio delle istituzioni, compresa la stessa Costituente²⁰⁵.

Su sollecito dei numerosi richiami alle leggi in vigore in seguito inseriti nella carta costituzionale, all'interno della Presidenza del Consiglio dei ministri venne istituita una commissione con il compito di stilare una legge organica sulla stampa, che sarebbe stata discussa durante la seduta del Consiglio dei ministri del 21 marzo 1947. La linea politica ufficiale del partito di governo era quella di trovare soluzioni equilibrate che scongiurassero sia una censura eccessivamente severa che un'eccessiva licenza, con la fiducia che in tema di difesa del buon costume fosse possibile trovare larghe convergenze anche con i partiti della sinistra²⁰⁶. Finalmente, una legge sulla stampa venne approvata l'8 febbraio 1948²⁰⁷. La norma prevedeva che i periodici dovessero essere registrati presso la cancelleria del tribunale di competenza. Per i reati di diffamazione a mezzo stampa era previsto un periodo di reclusione da uno a sei anni e una multa non inferiore alle 100.000 Lire (a cui si poteva sommare un risarcimento per la persona offesa). L'articolo 528 del Codice penale, che implicava una pena detentiva e il pagamento di una multa per chi pubblicasse stampati osceni, era esteso anche a chi pubblicasse opere con contenuto «raccapricciante» o che recassero offesa alla morale e all'ordine della famiglia (art. 15), con particolare riguardo nei confronti delle pubblicazioni destinate all'infanzia e all'adolescenza (per le quali era severamente punito l'«incitamento alla corruzione, al delitto o al suicidio» o agli «istinti di violenza e di indisciplina sociale», art. 14). Inoltre, l'articolo 21 prevedeva che, per tutti i reati commessi a mezzo stampa, a seguito di una denuncia, il Procuratore della Repubblica procedesse per direttissima. Per rendere i giudizi più veloci e grazie alla inevitabile presenza di prove documentali, si eliminava così la fase istruttoria²⁰⁸.

²⁰⁵ Così riporta Giulio Andreotti sotto la data del 28 ottobre 1947 nel sopracitato diario del 1947 (G. Andreotti, 1947, cit., p. 158). Il vilipendio della Repubblica e dell'Assemblea costituente venne inserito tra i motivi di pena nell'articolo 290 del Codice penale.

²⁰⁶ Cfr. *ivi*, pp. 54-55 (21 marzo 1947), e 187-188 (30 dicembre 1947).

²⁰⁷ Legge n. 47, *Disposizioni sulla stampa* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXIX, 43, 20 febbraio 1948, pp. 575-577).

²⁰⁸ Per esempio, tale articolo venne ribadito nella sentenza emessa il 30 marzo 1960 dal Giudice Istruttore del Tribunale civile e penale di Milano durante il processo contro *I segreti di Milano – Il Ponte della Ghisolfa* di

Nell'aprile del 1948, dopo quasi tre anni dal decreto del governo Parri, durante i quali la censura era stata amministrata ufficiosamente dalla Presidenza del Consiglio dei ministri, il quarto governo De Gaspari – il primo a cui non parteciparono le sinistre – istituì in seno alla Presidenza del Consiglio dei ministri la direzione generale dello spettacolo (che incluse anche l'ufficio centrale della cinematografia²⁰⁹), il servizio delle informazioni (che accorpava la direzione generale della stampa italiana, quella della stampa estera e l'Ispettorato generale radio-tv del Minculpop) e l'ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica (accanto al quale vennero istituiti il Centro di Documentazione e l'ufficio del libro, che si occupava tra le altre cose delle sovvenzioni agli artisti e agli scrittori)²¹⁰. Con tale decreto tornavano di fatto in vita gli apparati che un tempo componevano il ministero della Cultura popolare, ben celati all'interno degli organi della Presidenza del Consiglio. Si comprende dunque perché si cercò di far passare tale provvedimento inosservato, non trasmettendone nemmeno notizia al comunicato ufficiale del Consiglio dei ministri²¹¹. Inoltre, non va dimenticato che, come durante il fascismo, il braccio periferico degli apparati centrali era costituito dagli addetti-stampa presso le prefetture di tutta Italia.

Gli anni Cinquanta videro un inasprimento del controllo nei confronti della stampa, che si concretizzò nell'istituzione di una commissione di autocensura da parte degli editori dei fumetti, che, a tutela della moralità infantile, costituiva il corrispondente italiano della Comics Code Authority statunitense²¹², e nella diffusione di una circolare del ministero della Pubblica Istruzione che pose limiti all'adozione di libri di testo scolastici, pure approvati dal collegio docenti²¹³. Quest'ultima, che pur riguardava un caso isolato, costituì un pericoloso precedente che ricordava da vicino la legge fascista per l'adozione del testo unico.

Nel corso del 1956, con il primo governo Segni, la normativa si concentrò sulle sovvenzioni statali all'editoria giornalistica e sulle concessioni fiscali: venne consolidato il sistema dei contributi a carico delle cartiere dovuti all'Ente nazionale cellulosa e carta e venne istituita una commissione che aveva il compito di escludere dalle testate che ricevevano provvidenze statali quelle accusate di diffondere opinioni false e di ledere la pubblica morale²¹⁴.

In questo contesto normativo, rimanevano in vigore, in alcuni casi con i doverosi aggiornamenti, la maggior parte degli articoli del Codice Rocco. Al fine di sequestrare e colpire le pubblicazioni erano sfruttati gli articoli che punivano chi a mezzo stampa si macchiasse di vilipendio dello Stato, delle Assemblee legislative, del governo, dell'ordine giudiziario, delle forze armate, della nazione italiana, della bandiera nazionale, del capo di uno Stato estero e della

Giovanni Testori (trascritta in *Materiale giudiziario*, a cura di Antonio Armano, appendice a Id., *Maledizioni*, cit., p. 244).

²⁰⁹ Istituito dall'art. 2 della legge n. 379 del 16 maggio 1947, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 122, 30 maggio 1947, pp. 1626-1628).

²¹⁰ Decreto legislativo dell'8 aprile 1948, n. 274, *Sistemazione dei servizi stampa, spettacolo e del Commissariato del turismo, nonché dei relativi ruoli organici* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXIX, 91, 17 aprile 1948, pp. 1299-1300).

²¹¹ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 34-35.

²¹² Cfr. A. Armano, *Maledizioni*, cit., p. 408.

²¹³ Circolare n. 338 del 30 gennaio 1951. Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 60-61.

²¹⁴ Rispettivamente, con la legge n. 168 del 28 marzo 1956, *Provvidenze per la stampa* (in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 79, 3 aprile 1956, pp. 1166-1167), e il decreto della Presidenza del Consiglio del 31 marzo 1956, *Composizione della Commissione incaricata di proporre quali tra i periodici che si stampano su carta in bobine, debbano ritenersi a contenuto politico, sindacale, economico, religioso o abbiano un chiaro valore culturale* (in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 78, 31 marzo 1956, p. 1151).

religione dello Stato²¹⁵. Nel giugno del 1956, la Corte costituzionale intervenne invitando a modificare l'articolo 57 del Codice penale (*Reati commessi col mezzo della stampa periodica*), accusato d'incostituzionalità²¹⁶: se infatti la Costituzione stabiliva che la responsabilità penale è personale (art. 27, comma 1), l'articolo 57 affermava altresì che, nelle pubblicazioni periodiche, ad essere responsabile dei reati commessi a mezzo stampa non fosse solo l'autore del pezzo incriminato, ma anche il direttore del giornale. A novembre, Aldo Moro, allora ministro di Grazia e Giustizia, presentò un disegno legge per modificare l'articolo 57²¹⁷. La proposta trovò l'ostilità della Federazione nazionale stampa italiana, contraria al divieto inserito nel progetto di assumere la qualifica di direttore di giornale da parte di colui che fosse stato recidivamente colpevole di reati a mezzo stampa – divieto che ricalcava la legge 2307 del 1925²¹⁸. La proposta venne dunque emendata per poi divenire legge nel marzo del 1958²¹⁹: il direttore di un giornale che avesse ommesso di controllare i contenuti degli articoli sarebbe stato comunque soggetto a pena, ma questa veniva diminuita fino ad un terzo rispetto a quella inflitta all'autore. Inoltre, previa querela, la responsabilità del direttore o dell'editore veniva estesa anche nei casi di diffamazione. Venne quindi introdotto nel Codice penale l'articolo 663-bis, che imponeva la pena a chi divulgasse pubblicazioni clandestine.

Il 31 luglio 1959²²⁰, venne data una nuova forma organizzativa agli uffici che si occupavano del controllo degli affari culturali mediante l'istituzione del ministero del Turismo e dello Spettacolo. Mentre la gestione degli spettacoli teatrali e cinematografici, insieme a quella del turismo, passò alle dipendenze del neonato ministero, all'interno della Presidenza del Consiglio dei ministri venne mantenuto il servizio delle informazioni e l'ufficio della proprietà letteraria, artistica e scientifica, che sarebbero stati in seguito dotati di un Direttore generale²²¹.

Gli anni Sessanta videro un incremento dei sequestri per oscenità a danno delle pubblicazioni a stampa. Anche al fine di tutelarsi dalla censura governativa, nel 1963, con la Legge Gonella venne nuovamente istituito l'Ordine dei giornalisti²²². Fortemente voluto dagli stessi pubblicisti, l'Ordine finì per irrigidire l'ordinamento corporativo della categoria²²³ e non riuscì ad impedire la forte impennata dei sequestri – sia delle pubblicazioni periodiche che di quelle librerie – che si verificò in coincidenza con la rivoluzione culturale e dei costumi del Sessantotto. Dai 305 sequestri del 1967, si passò ai 528 dell'anno successivo; ma sempre più difficile era garantire l'efficacia dei provvedimenti e molte delle riviste e dei giornali pubblicati rimasero in circolazione anche dopo la sentenza di condanna²²⁴.

²¹⁵ Artt. 290-292, 297, 402, 403, 404.

²¹⁶ Sentenza del 30 giugno 1956 (cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 108-109).

²¹⁷ Il disegno di legge venne presentato il 6 novembre 1956 (cfr. *ivi*, p. 109).

²¹⁸ Legge del 31 dicembre 1925, *Disposizioni sulla stampa periodica*, art. 1, comma 5 (in «Gazzetta Ufficiale», 3, 5 gennaio 1926). Con la medesima legge era stato anche istituito l'Ordine dei giornalisti (art. 7).

²¹⁹ Legge del 4 marzo 1958, n. 127, *Modificazioni alle disposizioni del Codice penale relative ai reati commessi col mezzo della stampa* (in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 62, 12 marzo 1958, pp. 1041-1042).

²²⁰ Con la Legge n. 617 (in «Gazzetta Ufficiale», C, 195, 14 agosto 1959, pp. 2888-2889). Il ministero sarebbe stato soppresso solo nel 1993.

²²¹ Con l'articolo 1 della legge del 21 gennaio 1963, n. 6 (in «Gazzetta Ufficiale», CIV, 23, 26 gennaio 1963, pp. 411-412).

²²² Legge del 3 febbraio 1963, n. 69, *Ordinamento della professione di giornalista* (in «Gazzetta Ufficiale», CIV, 49, 20 febbraio 1963, pp. 918-927). Durante il fascismo, un Ordine e un Albo dei giornalisti erano stati istituiti con la sopracitata legge n. 2307 del 1925.

²²³ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 161.

²²⁴ Cfr. *ivi*, p. 168.

Passando più specificatamente alla censura sugli spettacoli, giova sottolineare come per i primi vent'anni che seguirono la Liberazione, in Italia rimase sostanzialmente in vigore il decreto-legge n. 327 approvato il primo aprile 1935, che, come visto, vietava i drammi giudicati pericolosi per l'ordine pubblico o contrari alla morale e al buon costume (ad esempio facendo apologia del vizio, eccitando l'odio tra le classi sociali o offendendo il decoro delle autorità pubbliche e religiose). Inoltre, anche in materia di buon costume e di spettacoli pubblici, rimanevano in vigore le norme previste dal Codice penale. Gli articoli relativi agli spettacoli (terzo libro, titolo 3)²²⁵ prevedevano il pagamento di un'ammenda dalle 100 alle 5.000 Lire per chi mettesse in scena rappresentazioni in pubblico senza regolare licenza e l'arresto fino a un mese qualora la licenza fosse stata revocata o negata (art. 666²²⁶). La multa diveniva dalle 1.000 alle 5.000 Lire, qualora si girassero abusivamente in pubblico azioni destinate al cinematografo, oppure si producessero, esportassero o importassero pellicole cinematografiche senza aver dato avviso all'autorità competente (art. 667²²⁷). Chi invece recitava in pubblico spettacoli teatrali o proiettava pellicole cinematografiche senza darne comunicazione, doveva essere arrestato (reclusione fino a sei mesi), oppure pagare una multa per un massimo di 3.000 Lire; nel caso in cui gli spettacoli fossero stati condotti a fronte di un divieto, la pena carceraria si sarebbe sommata all'ammenda (art. 668²²⁸). Gli spettacoli considerati osceni, invece, rischiavano di incorrere nei delitti contro la moralità pubblica e il buon costume, per il quale si intendeva proprio quel «complesso di valori che attiene la sfera sessuale» così come inquadrati nel Codice²²⁹. Tra gli articoli del titolo IX del primo Libro, spicca quello relativo agli atti osceni in luogo pubblico, con pena dai tre mesi ai tre anni di carcere, alla quale, qualora il fatto fosse accaduto per colpa, si aggiungeva una multa dalle 300 alle 3.000 Lire (art. 527²³⁰). Tra le contravvenzioni di polizia (titolo I del terzo Libro), veniva poi indicata la pena per il turpiloquio in pubblico, considerato un atto contrario alla pubblica decenza e punito con l'arresto fino a un mese o un'ammenda da Lire 100 a 2.000 (art. 726²³¹).

Come prescritto dall'articolo 73 delle Leggi di Pubblica sicurezza varate nel 1931, dunque, prima di ogni spettacolo teatrale era necessaria un'approvazione da parte degli uffici centrali a cui poteva eventualmente seguire un divieto di rappresentazione in singole località per mano dei prefetti di competenza. Dunque, secondo una prassi in vigore dal 1811²³², le compagnie erano tenute a consegnare all'autorità competente due copie del copione, che, in assenza di una pubblicazione a stampa, poteva essere redatto in forma manoscritta o dattiloscritta (successivamente sarebbe stato introdotto il divieto di presentare testi manoscritti²³³). Il copione quindi passava al vaglio di una commissione avente diritto di proibire il testo, di vietarlo ai minori o di apportarvi tagli e modifiche. Ad essere valutati erano anche le scenografie e i costumi di scena,

²²⁵ *Delle contravvenzioni concernenti la vigilanza su talune industrie e sugli spettacoli pubblici.*

²²⁶ *Spettacoli o trattenimenti pubblici senza licenza*, in vigore fino al 22 aprile 1970.

²²⁷ *Esecuzione abusiva di azioni destinate a essere riprodotte col cinematografo*, in vigore fino al 4 agosto 1994. Se il reato fosse stato commesso contro una deliberazione d'autorità, l'ammenda si sarebbe tramutata in pena detentiva (arresto fino a un mese).

²²⁸ *Rappresentazioni teatrali o cinematografiche abusive*, in vigore fino al 5 febbraio 2016.

²²⁹ Pietro Nuvolone, *Spettacoli e trattenimenti pubblici*, in *Novissimo Digesto italiano*, Torino, UTET, 1970, vol. XVII, p. 1191.

²³⁰ Capo II: *Delle offese al pudore e all'onore sessuale*, in vigore fino al 14 gennaio 2000.

²³¹ Articolo in vigore fino al 12 luglio 1999.

²³² Cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 4.

²³³ Tale disposizione viene riportata in una notifica di restituzione copioni firmata da Franz De Biase il primo ottobre 1950 e conservata in FRT, b. 2/fasc. 81 (dedicato a *La statua di carne* di Teobaldo Ciconi).

per i quali la commissione poteva esprimere osservazioni e suggerimenti, oppure invitare gli agenti di sicurezza locali ad effettuare un controllo specifico su di essi²³⁴.

Come dimostra la documentazione archivistica²³⁵, nei primi anni del dopoguerra una copia del testo dello spettacolo veniva recapitata al Pwb, che poteva approvare il copione anche prima che fosse revisionato dai funzionari statali, ai quali veniva direttamente comunicata la deliberazione presa. Nel 1945, con la soppressione del sottosegretariato di Stato per la stampa, lo spettacolo e il turismo, al sottosegretariato della Presidenza del Consiglio spettava l'onere di pubblicare il *Bollettino delle opere teatrali approvate* e di dare il benestare per la gestione delle nuove compagnie teatrali²³⁶. Una circolare del 1954 firmata dal sottosegretario Ermini specificava poi che l'autorizzazione dovesse essere richiesta direttamente dalla compagnia che intendeva mettere in scena lo spettacolo²³⁷. Per quanto riguarda le opere straniere di cui si richiedeva il nulla osta per la rappresentazione in lingua originale o in un qualsiasi idioma diverso dall'italiano, poteva accadere che il controllo del copione in lingua fosse demandato all'addetto stampa della prefettura di competenza (come accadde per esempio per un rifacimento da Gogol' radiotrasmeso in tedesco nella provincia di Bolzano²³⁸).

Dunque, nei teatri dotati di regolare licenza, una compagnia avente il benestare dell'autorità competente poteva recitare un'opera teatrale solo se autorizzata preventivamente con regolare nulla osta che ne garantiva l'integrità morale e assicurava dal rischio che potesse turbare l'ordine pubblico (in tutela del quale potevano comunque intervenire le forze di Pubblica sicurezza). Quella che venne chiamata "revisione" delle opere teatrali si costituiva di fatto come una vera e propria censura preventiva. In tal modo, però, non veniva comunque leso il secondo comma dell'articolo 21 della Costituzione, che dichiarava illegittimo il controllo preventivo solo per quanto riguarda la stampa (tant'è che, in vista della rappresentazione, potevano essere vietate o subire tagli opere teatrali che avevano già una legittima e integrale circolazione a stampa). Infatti, lo spettacolo, in quanto opera rappresentata e fruita collettivamente dal pubblico, aveva implicazioni giuridiche più ampie rispetto all'opera destinata alla lettura²³⁹. Inoltre, accanto alla censura ufficiale, effettuata preventivamente da parte dell'ufficio revisione teatrale e ben testimoniata dalle carte d'archivio, la censura teatrale

spesso agiva per vie secondarie, con telefonate, con raccomandazioni, con avvisi «ufficiosi», con piccoli «ricatti» che basavano la loro efficacia sul fatto che per lo più le compagnie teatrali, per vivere, avevano bisogno delle sovvenzioni e dei premi²⁴⁰.

²³⁴ Come nel caso della riproduzione televisiva del 1953 dell'opera teatrale di Eugène Labiche, *Un giovanotto che ha fretta*, per la quale si invitò a sorvegliare attentamente i costumi delle attrici (cfr. FRT, b. 400/fasc. 10.067).

²³⁵ Si vedano ad esempio le carte di revisione delle riviste *Hellò Signorina* ovvero *Tutti in vacanza* di Visco, Rizzo, D'Orsara (FRT, b. 2/fasc. 54) e *Cantachiaro* di Pasquina Couplettes (FRT, b. 2/fasc. 62), entrambe approvate dal Pwb e poi dall'ufficio revisione teatrale nel 1944.

²³⁶ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 75.

²³⁷ Cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*, cit., p. 134.

²³⁸ Il dramma radiofonico di F.W. Brand, dal titolo tedesco *Die feindlichen Freunde*, venne trasmesso con regolare nulla osta nel 1958 (FRT, b. 723/ fasc. 16.538). Si tratta con tutta probabilità di una radio-scena basata sulla vita e le opere del drammaturgo russo (tra cui *Come Ivan Ivanovic questionò con Ivan Nikiforovic*).

²³⁹ Cfr. P. Nuvolone, *Spettacoli e trattenimenti pubblici*, in *Novissimo Digesto italiano*, cit., vol. XVII, pp. 1190-1191.

²⁴⁰ M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 79.

Al fine di controllare ogni aspetto del mondo dello spettacolo, era perciò di fondamentale importanza che ad emettere i giudizi sui copioni presentati, a concedere il nulla osta alle compagnie teatrali di nuova formazione, a fornire la licenza ai teatri e ad elargire premi e sovvenzioni fosse un unico organismo burocratico. Si può motivare così la tendenza normativa ad accentrare gli uffici con competenza teatrale, prima all'interno del sottosegretariato in seno alla Presidenza del Consiglio, poi all'interno del ministero del Turismo e dello Spettacolo. Prova ne sia che, quando nell'agosto del 1944 – un mese dopo che il governo Bonomi sopprime il Minculpop – per motivi di ordine pubblico il ministero dell'Interno chiese di ottenere nuovamente la competenza in materia di censura teatrale e cinematografica, il neonato sottosegretariato rifiutò recisamente, adducendo la seguente motivazione:

È noto infatti che i compiti di questo Sottosegretariato nel campo del teatro non si limitano al solo esame dei copioni, ma si estendono alla vigilanza di tutte le varie attività teatrali e particolarmente dei vari Enti (Istituto Nazionale del Dramma Antico, Ente Italiano per gli Scambi Teatrali, Enti Lirici, ecc.) in gran parte preesistenti al fascismo e che vengono seguiti e indirizzati per l'elevazione del livello culturale del pubblico e per la conoscenza e la conservazione del nostro patrimonio artistico²⁴¹.

Le competenze dell'ex ministero della Cultura popolare non dovevano essere smembrate. Inoltre, era ormai considerato anacronistico riferirsi alla censura solo nei termini di una questione di ordine pubblico, piuttosto essa doveva assumere una precisa funzione di indirizzo culturale ed educativo. Ciò si evince anche dal fatto che nelle schede valutative di opere dotate di scarso pregio artistico i censori spesso non lesinavano giudizi di tipo qualitativo²⁴². Siamo ben lontani dalla concezione del teatro in voga nel secondo Ottocento e nel primo Novecento. La lezione propagandistica della censura fascista, congiunta alla concezione dell'arte in termini di pedagogia e di proselitismo di stampo cattolico, era ormai giunta a maturazione.

L'ufficio revisione teatrale aveva responsabilità di censura anche per quanto riguarda i copioni radiofonici. Le trasmissioni via radio, a partire dal 1947²⁴³ furono sottoposte a un ulteriore controllo statale per mezzo dell'istituzione presso il ministero delle Poste e delle telecomunicazioni di un organismo dal roboante nome di Comitato per la determinazione delle direttive di massima culturali, artistiche, educative dei programmi di radiodiffusione circolare e per la vigilanza sulla loro attuazione, che con cadenza trimestrale aveva il compito di elaborare un piano di massima dei programmi. Fu questo il primo passo verso la gestione monopolistica della radio da parte dello

²⁴¹ Lettera spedita nel settembre del 1944 e conservata in ACS, Presidenza del Consiglio dei ministri 1948-50, 1.1.2. n. 10.949, sottofasc. 5 (cit. *ivi*, p. 16).

²⁴² Ad esempio, l'opera *Mondo perduto* di Fulvio Palmucci venne definita una commedia drammatica di grandi pretese mal sostenute e quindi venne approvata a malincuore nel 1946 (FRT, b. 50/fasc. 1.510). Ancora più severi furono i revisori per un dramma approvato nello stesso anno, l'atto unico di Piero De Carli, *Ho ucciso io* (FRT, b. 50/ fasc. 1.517), il cui «argomento banale» sommato ad un vero e proprio maltrattamento della lingua italiana e ad una «scarsa preparazione artistica e culturale», lo rendeva decisamente un «lavoro penoso». Tuttavia, i revisori non trovarono appigli morali o politici per tagliare l'opera, per cui questa venne approvata, «considerando salva la morale ed il buon costume e sacrificando per amore di libertà la nostra dolce lingua e la pazienza di un ipotetico uditorio». Si può concludere dunque che questo tipo di valutazione non influiva sugli esiti della revisione.

²⁴³ Decreto-legge del capo provvisorio dello Stato n. 428 del 3 aprile 1947, titolo II, art. 8 (*Nuove norme in materia di vigilanza e controllo sulle radiodiffusioni circolari*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 181, 12 giugno 1947, pp. 1765-1767).

Stato che sarebbe stata portata a compimento nel gennaio del 1952, quando la Rai divenne parte del gruppo Iri²⁴⁴.

Dalla bibliografia fino ad oggi disponibile sul tema²⁴⁵ risulta che, sui più di 20.000 copioni (teatrali e radiofonici) sottoposti a censura tra il 1944 e il 1962, la media dei testi teatrali respinti o approvati con tagli si attesta al 10%, cioè all'incirca la stessa percentuale riscontrata per il periodo che va dall'Unità d'Italia alla caduta del fascismo. È stata anche rilevata la tendenza ad effettuare tagli a singole battute piuttosto che a intervenire con la censura integrale dell'opera²⁴⁶, con il fine di evitare poco gradite reazioni nell'opinione pubblica. Per quanto riguarda invece la distribuzione cronologica degli interventi censori, dai primi studi effettuati e dalle testimonianze dell'epoca²⁴⁷, si intravede un controllo meno stringente nei primissimi anni successivi alla Liberazione – in quei mesi convulsi «che forse non si avranno più nella storia d'Italia»²⁴⁸ –, controllo che divenne più rigido a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta.

Come accadde con il cinema negli ultimi anni del XIX secolo, anche la censura degli anni Cinquanta dovette far fronte all'avanzata di un nuovo mezzo di comunicazione che, data la vasta popolarità, doveva essere necessariamente tenuto sotto controllo. A partire dal 1954, infatti, la televisione iniziò ad entrare nelle case degli italiani. Oltre all'immediatezza e alla grande diffusione, già proprie del cinema, la Tv poneva anche il problema dell'impossibilità di selezionare il pubblico: perciò, l'attenzione doveva essere ancora più rigorosa rispetto a quella rivolta al teatro e al cinema. Lo strumento che lo Stato trovò più idoneo a tal fine fu quello della gestione monopolistica, che garantiva il pieno controllo sui programmi da parte dei partiti di governo.

A ulteriore tutela dei valori cattolici e a seguito dell'Esortazione apostolica del primo gennaio 1954²⁴⁹, fin dal giugno dello stesso anno venne nominato Amministratore delegato della Rai-Tv l'ingegner Carlo Filiberto Guala, già direttore tecnico dell'INA-Casa. Vicino alla Dc di Dossetti e Fanfani, Guala era un dirigente dell'Azione Cattolica piemontese (nel 1960 divenne frate trappista ed esercitò il sacerdozio dal 1967). Parallelamente, l'ingegner Giovanni Battista Vicentini, anch'egli proveniente dalle fila dell'AC, fu nominato Direttore generale²⁵⁰. I soli due anni di amministrazione di Guala garantirono la diretta influenza clericale sulla televisione, con conseguenze di lunga durata²⁵¹. Venne imposto un rigido codice di condotta ai programmi televisivi, che prevedeva, oltre alla tutela del sentimento religioso, l'invito ad evitare scene truci, l'esortazione a un assoluto rispetto nei confronti dell'istituto della famiglia e del sacro vincolo matrimoniale, a non sollecitare bassi istinti negli spettatori e a trasmettere regolarmente programmi di educazione religiosa e di stampo catechistico. Andavano ovviamente evitate «nudità immodeste» e scene erotiche; il notiziario, inoltre, per non turbare la pace sociale incitando all'odio

²⁴⁴ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 74.

²⁴⁵ Cfr. F. Festa, *Teatro proibito*, cit., p. 31. Questi dati andrebbero però sottoposti ad attenta verifica mediante uno studio più approfondito del FRT.

²⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

²⁴⁷ Tra tutte si veda V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, a cura di M. Dondero, cit., p. 1535.

²⁴⁸ Giulio Andreotti, *Premessa*, in Id., 1947, cit., p. 11.

²⁴⁹ Cfr. *infra*, p. 56.

²⁵⁰ Le nomine di Vicentini e di Guala furono ufficializzate con due Decreti ministeriali del 25 giugno 1954 (in «Gazzetta Ufficiale», XCV, 188, 18 agosto 1954, p. 2711).

²⁵¹ Cfr. Stephen Gundle, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta*, in «Quaderni storici», XXI, 62, 1986, p. 574.

di classe, oltre a dover riportare le cronache sui disordini pubblici con cautela e con un chiaro atteggiamento di condanna, si fece latore di un forte pregiudizio anticomunista²⁵².

I programmi erano sottoposti alla severa vigilanza dello stesso Comitato che si occupava del palinsesto radiofonico. In un primo momento le trasmissioni venivano presentate al Comitato dopo essere state girate e a poco tempo di distanza dalla messa in onda. Perciò era impossibile effettuare tagli o modifiche e solo in rari casi si ricorreva alla soppressione integrale dello spettacolo e alla sua sostituzione nella programmazione. Per far fronte a tale difficoltà, gli spettacoli cominciarono ad essere sottoposti a revisione in netto anticipo rispetto alla messa in onda e, a partire dal 1965, vennero presentati al Comitato sia in fase di elaborazione, che di realizzazione e quindi a prodotto finito²⁵³. Per adempiere a quello che veniva giudicato il fine ultimo e auspicabile della televisione, cioè educare e informare, il Comitato invitava a usare atteggiamenti morigerati e castigati, con particolare attenzione sia all'abbigliamento che ai testi delle trasmissioni²⁵⁴. Oltre al controllo diretto sui programmi nelle varie fasi di elaborazione, la direzione Rai poteva operare una forma più sottile di censura spostando le trasmissioni scomode in giorni e fasce orarie con minore indice di ascolto oppure ponendole in concorrenza con altri programmi molto seguiti e popolari. In tal modo, si faceva sì che larghi strati della popolazione non guardassero uno spettacolo poco gradito, senza che questo venisse colpito direttamente, evitando così di suscitare proteste da parte dell'autore, dei dipendenti Rai o dei telespettatori²⁵⁵.

La televisione già dalla fine degli anni Cinquanta poteva definirsi un fenomeno di massa e, grazie al monopolio di Stato, si tramutò presto in un fondamentale strumento di propaganda per il partito di governo. Nonostante le rimostranze da parte dell'opposizione e dell'opinione pubblica nei confronti del rigido controllo della Rai, solo nell'aprile del 1975 venne approvata una legge a tutela dell'indipendenza e dell'obiettività del servizio televisivo²⁵⁶. Per vigilare i programmi venne rafforzata la Commissione parlamentare per l'indirizzo generale e la vigilanza dei servizi radiotelevisivi, che, già prevista dalla norma del 1947 a garanzia della libertà della radio, era composta da tutte le forze dell'arco parlamentare. Un consiglio di amministrazione collegiale eleggeva il presidente e il direttore generale e approvava trimestralmente il palinsesto. Parallelamente, a cavallo tra il 1974 e il 1976, alcune sentenze della Corte costituzionale dichiararono incostituzionale il monopolio statale della televisione, che venne aperta ad investimenti privati²⁵⁷.

Le opere teatrali e quelle cinematografiche trasmesse in Tv, anche se già approvate dai rispettivi uffici centrali di revisione preventiva, erano comunque sottoposte a un ulteriore controllo e a una severa selezione da parte degli organi della Rai. Per il teatro, si favorirono le opere del repertorio italiano piuttosto che internazionale e, più che i drammi contemporanei, vennero valorizzati quelli ottocenteschi. Largo spazio fu dato anche al teatro dialettale e popolare²⁵⁸. Quanto alle pellicole cinematografiche, andavano il più possibile limitati i pur popolari film western e polizieschi, che

²⁵² Cfr. Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 326-327. Parte delle direttive di autodisciplina sono riportate in M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 128-129.

²⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 138 e 185.

²⁵⁴ Cfr. *ivi*, pp. 133-135.

²⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 190.

²⁵⁶ Legge del 14 aprile 1975, n. 103, *Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva* (in «Gazzetta Ufficiale», CXVI, 102, 17 aprile 1975, pp. 2539-2549).

²⁵⁷ Sentenze n. 225 e 226 del 9 luglio 1974 e n. 202 del 28 luglio 1976 (cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 192).

²⁵⁸ Cfr. *ivi*, p. 137.

con le scene di violenza e con la rappresentazione in chiave eroica di uomini della malavita potevano turbare la morale dei più giovani. Tuttavia, fu la pubblicità – nella peculiare fisionomia che prese in Italia: il «Carosello» – il settore della televisione sottoposto a maggior controllo governativo²⁵⁹, che la volle specchio e motore del boom economico degli anni Sessanta. Si veniva così a creare una contraddizione tra una televisione sfruttata come strumento di propaganda della società consumistica di tipo statunitense – mediante la pubblicità –, e una televisione intesa come cassa di risonanza del tradizionale volto cristiano della Chiesa cattolica, il cui modello di vita veniva propugnato dai programmi di stampo religioso e tutelato dal sistema censorio. Tale discrasia fu colta efficacemente da Pier Paolo Pasolini:

Non c'è niente [...] di meno idealistico e religioso del mondo televisivo. È vero che in tutti questi anni la censura televisiva è stata una censura vaticana. Solo però che il Vaticano non ha capito che cosa doveva e cosa non doveva censurare. Doveva censurare per esempio «Carosello», perché è in «Carosello», onnipotente, che esplode in tutto il suo nitore, la sua assolutezza, la sua perentorietà, il nuovo tipo di vita che gli italiani «devono» vivere. E non mi si dirà che si tratta di un tipo di vita in cui la religione conti qualcosa. D'altra parte le trasmissioni di carattere specificamente religioso della Televisione sono di un tale tedio, di un tale spirito di repressività, che il Vaticano avrebbe fatto bene a censurarle tutte. Il bombardamento ideologico televisivo non è esplicito: esso è tutto nelle cose, tutto indiretto. Ma mai un «modello di vita» ha potuto essere propagandato con tanta efficacia che attraverso la televisione²⁶⁰.

Siamo nel 1974. Tramite la Tv, dunque, venivano direttamente ed esplicitamente – e dunque in modo «antiquat[o] e inefficace» – pubblicizzati i valori della Chiesa cattolica, mentre, al contempo, grazie a una «*réclame* non verbale, e meravigliosamente lieve» – quindi più persuasiva – veniva imposta l'ideologia consumistica che, con il suo «edonismo perfettamente irreligioso»²⁶¹, agli occhi di Pasolini, si configurava come assolutamente inconciliabile con i principi di cui il Vaticano avrebbe dovuto essere garante. Eppure, questa pur manifesta contraddizione si giocava tutta a favore dei valori dominanti e al servizio di quel partito che della difesa insieme dei valori tradizionali cristiani e del modello di sviluppo capitalista di stampo statunitense aveva fatto la propria bandiera: la Democrazia Cristiana.

Passando dal piccolo al grande schermo, se dal punto di vista organizzativo la censura fu affidata all'ufficio di revisione cinematografica facente parte degli stessi organismi dediti al controllo dello spettacolo di cui abbiamo ripercorso la parabola in riferimento al teatro, dal punto di vista normativo rimanevano in vigore le norme emesse durante il fascismo, in particolare il Regio decreto-legge del settembre 1923 (l'aggiornamento del regolamento esecutivo della legge Facta), il testo unico di Pubblica sicurezza del giugno 1931 e la norma del 1939 che rendeva obbligatoria la censura preventiva dei copioni²⁶². Nel novembre del 1944, una relazione della Presidenza del

²⁵⁹ Cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 327.

²⁶⁰ Pier Paolo Pasolini, *Ampliamento del «bozzetto» sulla rivoluzione antropologica in Italia* (intervista a cura di Guido Vergani), pubblicato su «Il Mondo» dell'11 luglio 1974, e in Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2009, pp. 58-59. Sulla televisione come *instrumentum regni* del «nuovo potere» cfr. anche ivi, pp. 22-25, l'articolo *Acculturazione e acculturazione* pubblicato per la prima volta il 9 dicembre 1973 sul «Corriere della sera» con il titolo *Sfida ai dirigenti della televisione*.

²⁶¹ Le parole pasoliniane si leggono ivi, p. 81 (*Lo storico discorsetto di Castel Gandolfo*, apparso sul «Corriere della sera» il 22 settembre 1974 con il titolo *I dilemmi di un Papa, oggi*).

²⁶² Cfr. *supra*, p. 29 e 33. Ad esempio, si fa esplicito riferimento alle norme del 1923 e del 1931 nel verbale di revisione di primo grado del film *La corona nera*, regia di Luis Saslavsky, soggetto di Jean Cocteau, vietato ai minori di 16 anni il 7 aprile 1953, nonostante i due tagli apportati (cfr. la scheda 63.401 della banca dati *Italia*

Consiglio si occupò della riorganizzazione e dell'aggiornamento delle commissioni di revisione cinematografica²⁶³: i rappresentanti del ministero dell'Africa italiana e di quello delle Corporazioni furono sostituiti rispettivamente da un membro del ministero degli Affari esteri e da uno della Pubblica Istruzione. Costoro garantivano che le pellicole non turbassero l'ordine internazionale, che non dessero un'immagine errata dell'Italia all'estero e che fossero idonee ad una corretta educazione dei minori; a tutela dei valori spirituali venne introdotto nella commissione di primo grado un rappresentante dell'Associazione nazionale delle famiglie numerose, mentre a garanzia del rispetto dell'opera artistica venne ripristinato l'esperto di cinema, che la normativa fascista aveva soppresso nel 1931.

Nonostante la politica portata avanti dalla Dc nel corso delle sedute dell'Assemblea costituente fosse orientata a «stabilire per la cinematografia un'eccezione al divieto della censura preventiva, soprattutto a scopo di tutela della pubblica moralità»²⁶⁴, a partire dal biennio 1945-1947 alcune delle leggi fasciste furono smantellate. Nel 1945 venne abolito l'obbligo del nulla osta sui soggetti e sui copioni²⁶⁵. Al contrario, rimaneva in piedi la censura preventiva del prodotto finito, prevista dal decreto del 1923 che impediva la distribuzione di pellicole contenenti scene offensive al pudore, al decoro nazionale e al prestigio delle istituzioni. Un ulteriore nulla osta doveva essere rilasciato per l'esportazione dei film nazionali e per il riconoscimento di film adatto alla gioventù (per ottenere il quale si poteva anche procedere a tagli e modifiche)²⁶⁶. Anche le pubblicità venivano sottoposte a controllo²⁶⁷ e perfino i manifesti dei film potevano essere censurati²⁶⁸. Con l'articolo 14 della legge del 16 maggio 1947, approvata dall'Assemblea costituente²⁶⁹, veniva però reintegrata la possibilità da parte del produttore di sottoporre la sceneggiatura a revisione preventiva dell'ufficio centrale per la cinematografia in seno alla Presidenza del Consiglio dei ministri (istituito con la medesima legge). Concepita come libera scelta da parte della produzione, la revisione preventiva divenne nei fatti una via obbligatoria per il consueto fine di modificare o di bloccare sul nascere progetti che poi avrebbero potuto trovare ostacoli a film realizzato, con conseguente perdita economica di non poco conto da parte delle case produttrici. La casistica dei film da proibire non subì mutamenti rispetto alla norma del 1923. Invece, la stessa legge del '47 riorganizzò le commissioni di revisione, nominate con decreto del Presidente del Consiglio: composte da tre membri, erano presiedute in primo grado da un funzionario dell'ufficio centrale della cinematografia, in appello dal sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, oppure, in caso di assenza, dal capo dell'ufficio centrale. I presidenti erano affiancati da un magistrato dell'Ordine giudiziario e da un rappresentante del ministero dell'Interno. Quest'ultimo, eletto a tutela dell'ordine pubblico e, nella maggior parte dei casi, poco esperto di questioni cinematografiche, spesso costituiva l'elemento più intransigente all'interno della commissione,

taglia, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/search/1944_2000, ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁶³ Relazione del 22 novembre 1944 (cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 80-81).

²⁶⁴ La citazione è riportata in *La legislazione. Il dopoguerra*, a cura di Roberto Guli, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/dopoguerra (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁶⁵ Decreto legislativo luogotenenziale del 5 ottobre 1945, n. 678, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana* (in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVI, 132, 3 novembre 1945, pp. 1729-1731).

²⁶⁶ Ne viene proposto un esempio in A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 50.

²⁶⁷ Tutti i documenti relativi al rilascio del nulla osta per le pubblicità che precedevano la proiezione dei film sono riscontrabili nella banca dati *Italia taglia* (si veda ad esempio la scheda 63.305 relativa alla pubblicità *Un dolce dono*, approvata nel 1962).

²⁶⁸ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 23.

²⁶⁹ Già citata legge n. 379.

tenendo ad esprimere la propria contrarietà anche qualora il film fosse stato approvato dal resto dell'assemblea²⁷⁰.

La revisione preventiva dei soggetti era inoltre necessaria per ottenere il certificato di nazionalità italiana²⁷¹ o di coproduzione, ed eventuali sovvenzioni per la qualità artistica del lavoro. Queste ultime, nella forma di un premio corrispondente all'8% dell'introito degli spettacoli, furono introdotte da una legge del 1949²⁷², che prevedeva anche la possibilità di una sovvenzione del 10% degli incassi del botteghino per i film di nazionalità italiana che avessero ricevuto regolare nulla osta alla sceneggiatura. Dato che i prestiti della Banca Nazionale del Lavoro erano legati a doppio filo a tali riconoscimenti, subdolamente e facendo leva sugli interessi economici delle case produttrici, di fatto tale norma sanciva l'obbligo informale di censura preventiva dei copioni. Inoltre, tali riconoscimenti comportavano l'ammissione della pellicola alla programmazione obbligatoria. Acquisiva così grandissima importanza il vaglio del progetto da parte del produttore, dell'autore e dello sceneggiatore²⁷³: fin dall'inizio della lavorazione del film era infatti necessario adattare ogni aspetto della pellicola alle aspettative delle commissioni di revisione.

La stessa norma del 1949 (art. 2) affidava il compito di elargire le sovvenzioni alla Commissione consultiva per l'esame dei problemi di carattere generale interessanti la cinematografia, composta dal sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei ministri (in qualità di presidente), dal direttore generale dello Spettacolo, da un rappresentante del ministero del Commercio con l'estero e dai rappresentanti di categoria (dei produttori, dei noleggiatori di film, degli esercenti di sale cinematografiche, dei giornalisti cinematografici). La composizione della Commissione fu poi modificata da una legge del 1956²⁷⁴, con la quale tra gli altri entrarono a far parte dell'assemblea anche un membro della Federazione nazionale stampa italiana, della Società italiana autori ed editori, un rappresentante degli scenografi e degli attori professionisti. Venne poi istituita una commissione che si sarebbe dedicata esclusivamente ai problemi della cinematografia per la gioventù: per essere dichiarato adatto alla gioventù e beneficiare conseguentemente di un premio in denaro, un film doveva essere caratterizzato da un «contenuto morale, culturale o ricreativo» e rispondere alle «sane esigenze della [...] vita individuale e sociale» dei minori (art. 13). Solo nel 1959²⁷⁵, per poter accedere alle sovvenzioni statali fu ammessa la possibilità di sottomettere a revisione preventiva l'intero film a lavorazione ultimata e non necessariamente il soggetto e la sceneggiatura.

²⁷⁰ Si veda solo a titolo di esempio il verbale della seduta di primo grado del film *Che femmina!! E... che dollari*, del regista Giorgio C. Simonelli (29 dicembre 1960), vietato ai minori di 16 anni, previo il taglio di una scena rappresentante uno spogliarello. Il funzionario del ministero dell'Interno, messo in minoranza, volle che venisse verbalizzata la propria volontà di tagliare anche una scena dove si passavano in rassegna alcune ragazze in bikini (scheda 23.207 in *Italia taglia*).

²⁷¹ I requisiti per ottenere il certificato di nazionalità italiana consistevano nel fatto che il film fosse girato prevalentemente in Italia (fatta eccezione per i documentari di pregio girati all'estero per ragioni inerenti al soggetto trattato), da imprese italiane e aventi sede legale in Italia, che gli autori del soggetto fossero italiani, così come, a maggioranza italiana, fossero gli elementi tecnico-artistici, gli attori, il personale tecnico ed esecutivo e le maestranze.

²⁷² Legge n. 958 del 29 dicembre 1949, *Disposizioni per la cinematografia* (in «Gazzetta Ufficiale», XC, 301, 31 dicembre 1949, pp. 3601-3607).

²⁷³ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 21.

²⁷⁴ Articolo 1 della legge 31 luglio 1956, n. 897, *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 206, 18 agosto 1956, pp. 3020-3028 (in vigore fino al 2004).

²⁷⁵ Legge del 22 dicembre 1959, n. 1097, *Provvedimenti per la cinematografia* (in «Gazzetta Ufficiale», C, 313, 29 dicembre 1959, pp. 4454-4455).

Alla censura preventiva del soggetto e dei copioni e a quella del film prodotto, poteva naturalmente seguire quella repressiva da parte dei magistrati e delle autorità di Pubblica sicurezza, che avevano la possibilità di sequestrare tutto o parte di un film già distribuito nelle sale. Infine, con grande probabilità, come già visto con la censura teatrale, anche quella cinematografica agiva per vie non ufficiali, mediante telefonate e discreti suggerimenti alle case di produzione. I documenti conservati negli archivi potrebbero perciò costituire solo la punta dell'iceberg²⁷⁶.

Per tutta la seconda metà degli anni Cinquanta e i primissimi anni Sessanta, a fronte di pressanti richieste da parte dell'opposizione e di tutto il mondo del cinema di modificare norme ritenute eccessivamente opprimenti nei confronti della settima arte, il Parlamento rispose approvando ben dieci leggi con le quali sostanzialmente ci si limitò a prendere tempo. Per quanto riguarda le disposizioni concernenti il nulla osta per la proiezione in pubblico, le nuove norme non facevano altro che dichiarare che le leggi vigenti sarebbero rimaste tali fino all'emanazione di un nuovo ordinamento, per l'approvazione del quale si fissava una scadenza (a distanza di circa sei mesi), che di volta in volta veniva rinviata²⁷⁷.

Tra il maggio del 1947 e l'aprile del 1962 vennero sottoposti a censura circa 35.000 film, di cui la grandissima parte (86%) non era costituita da lungometraggi. Solo al momento della revisione del prodotto finito, ad essere respinti o a subire tagli e divieti per i minori fu il 4,5% delle pellicole presentate²⁷⁸. Vennero dunque censurate più di 1500 pellicole. «Se peccati sono stati fatti» – dichiarò il ministro del Turismo e dello Spettacolo Alberto Folchi di fronte al Senato nel gennaio del 1961 – «questi sono dovuti più a larghezza di criteri che a severità»²⁷⁹.

Come già accennato per la televisione, parallelamente alla censura laica, anche il cinema era sottoposto a quella vaticana, per mezzo del Centro Cattolico Cinematografico. Costituito nel 1934, il Ccc venne riconosciuto due anni dopo dal Pontefice e fu posto alle dipendenze dell'Azione Cattolica²⁸⁰. I giudizi in merito ad ogni film proiettato venivano pubblicati sotto forma di *Segnalazioni Cinematografiche* e promossi dalla «Rivista del Cinematografo», periodico a cura del Centro. Le pellicole venivano suddivise in sei categorie di giudizio (per tutti, per tutti con riserva, per adulti, per adulti con riserva, sconsigliato, escluso), che avrebbero costituito una minuziosa

²⁷⁶ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 21.

²⁷⁷ La prima di questa sequenza di leggi fotocopia fu la già citata legge generale della Cinematografia n. 897 del 31 luglio 1956, (il rinvio si trova all'art. 23), a cui seguirono a cadenza regolare: il decreto-legge 20 dicembre 1957, n. 1193, convertito nella legge 17 febbraio 1958, n. 26 (pubblicati nella «Gazzetta Ufficiale», rispettivamente XCVIII, 315, 20 dicembre 1957, p. 4524, e XCIX, 44, 20 febbraio 1958, p. 696); il decreto-legge 11 giugno 1958, n. 573 convertito nella legge 15 luglio 1958, n. 747 (pubblicati nella «Gazzetta Ufficiale», rispettivamente XCIX, 140, 13 giugno 1958, pp. 2488-2489, e 184, 31 luglio 1958, p. 3168); la legge 19 dicembre 1958, n. 1082 (in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 311, 27 dicembre 1958, p. 4688); la legge 26 giugno 1959, n. 415 (in «Gazzetta Ufficiale», C, 152, 30 giugno 1959, p. 2295); la legge 22 dicembre 1959, n. 1098 (in «Gazzetta Ufficiale», C, 313, 29 dicembre 1959, p. 4455); la legge 16 giugno 1960, n. 583 (in «Gazzetta Ufficiale», CI, 156, 27 giugno 1960, p. 2411); la legge 22 dicembre 1960, n. 1563 (in «Gazzetta Ufficiale», CI, 318, 29 dicembre 1960, p. 4797); la legge 5 luglio 1961, n. 533 (in «Gazzetta Ufficiale», CII, 166, 7 luglio 1961, p. 2601), e, infine, la legge 20 dicembre 1961, n. 1312 (in «Gazzetta Ufficiale», CII, 318, 23 dicembre 1961, p. 5059).

²⁷⁸ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 20.

²⁷⁹ L'affermazione del ministro, chiamato erroneamente Foschi, è riportata in M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 197.

²⁸⁰ Cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*, cit., p. 140.

guida per i fedeli e un possibile fattore di influenza sulla censura amministrativa. Inoltre, le bocciature del Centro facevano sì che i film considerati poco consoni alla morale cattolica venissero esclusi dal circuito delle sale parrocchiali, che, per esempio, nel 1953 costituiva circa un terzo dell'intero panorama nazionale²⁸¹. In tal caso, pesanti erano le ricadute sul bilancio delle case di produzione. Presidente del Ccc era monsignor Albino Galletto, già consulente ecclesiastico dell'Ente dello Spettacolo²⁸². Le percentuali di film colpiti dalla censura vaticana furono di gran lunga più elevate rispetto a quelle della censura statale: ad esempio, nel 1960, su 448 film esaminati dal Centro Cattolico Cinematografico, solo il 35% venne giudicato positivamente e dunque considerato adatto anche ai ragazzi, mentre il 43% ricevette un giudizio negativo e il restante 21% venne approvato con riserve morali (veniva cioè consigliato al solo pubblico adulto dotato di un acuto spirito critico)²⁸³. In media veniva vietato un centinaio di film all'anno²⁸⁴.

D'altronde, nell'enciclica *Miranda prorsus* dell'8 settembre 1957, Pio XII aveva ricordato che la Chiesa aveva accolto la diffusione del cinema, della radio e della televisione sì con «gioia», ma anche «con materna ansia e vigilante sollecitudine», dal momento che tali mezzi «esercitano sull'uomo uno straordinario potere», conducendolo verso il bene e il vero, oppure, in caso di spettacoli oltraggiosi, «nei domini delle tenebre e della depravazione»²⁸⁵. Di conseguenza, l'assoluta libertà d'espressione era considerata alla stregua di una «sfrenata licenza»²⁸⁶. Con lo stesso discorso, accanto alla Commissione per il cinema costituita dal suo predecessore per mezzo dell'enciclica *Vigilanti cura*, il Papa ne istituì una anche per la radio e la televisione, con competenze sia nazionali che internazionali e avente il compito di vagliare i problemi attinenti alla fede e alla morale. Il Pontefice auspicava inoltre l'istituzione di scuole per l'educazione dello spettatore e, al fine di sottoporre i mezzi di comunicazione a più efficace controllo, una proficua collaborazione tra la Chiesa, le associazioni di professione e lo Stato. La vigilanza civile, infatti, non poteva limitarsi a questioni di ordine politico, ma doveva preoccuparsi attivamente anche della pubblica moralità e condannare senza remore quei film che, pur rispettando in apparenza il buon costume, fossero latori di messaggi contrari alla fede cattolica. Responsabili del valore educativo e morale del cinema erano prima di tutto i produttori e i registi, ma anche gli esercenti, i distributori, gli attori e i critici. A tal proposito, Pio XII redarguì quei giornalisti che pure si dicevano cattolici, ma che non denunciavano apertamente la scarsa moralità dei film in circolazione.

Lo stesso Papa Pacelli aveva messo in guardia la comunità cattolica dai rischi che potevano derivare dalla diffusione della televisione. Lo fece significativamente il primo gennaio 1954, due giorni prima dell'inizio delle trasmissioni televisive, con una Esortazione apostolica²⁸⁷, nella quale esaltò le indiscusse potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione, che avrebbe potuto essere sfruttato per fini sociali e catechistici e che, tenendo in casa tutta la famiglia riunita attorno a uno schermo, avrebbe potuto fornire un utile servizio ai valori familiari che tanto erano minacciati.

²⁸¹ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 88-89.

²⁸² Cfr. *ivi*, p. 90.

²⁸³ Cfr. *ivi*, p. 159.

²⁸⁴ Cfr. *ivi*, pp. 90-91.

²⁸⁵ Pio XII, *Lettera enciclica Miranda prorsus. Cinema radio e televisione*, 8 settembre 1957, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁸⁶ *Ibidem*.

²⁸⁷ Pio XII, *Esortazione apostolica I Rapidi Progressi, agli Em.mi o Ecc.mi Vescovi d'Italia in occasione del primo giorno di trasmissioni della Televisione italiana*, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_19540101_rapidi-progressi.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

Tuttavia, a causa del vasto pubblico che sarebbe stato raggiunto dalla televisione e della sua grande potenza suggestiva, le autorità avrebbero dovuto trovarsi pronte per evitare che prevalesse «fra le stesse pareti domestiche quell'atmosfera avvelenata di materialismo, di fatuità e di edonismo, che troppo sovente si respira in tante sale cinematografiche»²⁸⁸. Di fronte a tanto alto impegno, evidente si faceva «l'infondatezza dei pretesi diritti della indiscriminata libertà dell'arte, o del ricorso al pretesto della libertà d'informazione e di pensiero, essendo in gioco superiori valori da proteggere»²⁸⁹. Perciò, tutti i fedeli d'Italia erano chiamati a mobilitarsi segnalando alle autorità pubbliche quei programmi poco confacenti ad una nazione cattolica.

La Pontificia Commissione per la cinematografia, la radio e la televisione istituita da Pio XII venne trasformata in ente a carattere permanente da Giovanni XXIII, per mezzo della Lettera Apostolica *Boni pastoris* del 22 febbraio 1959²⁹⁰. In tal modo, in linea con i principi enunciati nell'enciclica *Miranda Prorsus*, il Papa garantì che venissero costantemente seguiti gli orientamenti dottrinali del cinema, della televisione e della radio, grazie al lavoro di una commissione che ne avrebbe guidato l'attività e che avrebbe avuto anche funzioni di indirizzo degli Organismi cattolici internazionali. Il presidente aveva inoltre il compito di fornire periodicamente alla Santa Sede i rapporti sulle attività della Commissione.

Dunque, anche Papa Roncalli si dimostrò molto attento agli affari di censura. Eppure, sulla scorta del Concilio Vaticano II voluto proprio da Giovanni XXIII, si verificò una svolta secolare nella censura della Chiesa cattolica: nel 1966, sotto il pontificato di Paolo VI, con una notificazione della Sacra congregazione della Dottrina della fede²⁹¹, venne abolito l'Indice dei libri proibiti. L'ultimo Indice era stato pubblicato nel 1948 e fino all'abolizione erano state solamente apportate modifiche al testo in vigore²⁹². Come il primo Concilio Vaticano aveva stravolto le regole in fatto di censura ecclesiastica, così il secondo portò all'annullamento del carattere giurisdizionale dell'Indice, che, a partire dal '66, non avrebbe più avuto forza di legge ecclesiastica, ma avrebbe acquisito una mera funzione di indicazione morale.

Come il 1966 fu l'anno decisivo per la censura vaticana, quello che segnò una cesura per la censura statale degli spettacoli fu il 1962: il 21 aprile venne infatti promulgata la legge n. 161²⁹³. La norma subì numerosi interventi durante i diversi passaggi alla Camera e al Senato, che ne modificarono in modo radicale il testo originario. Sia al Senato (dove venne approvata a metà ottobre grazie ai voti della Dc e della destra), che alla Camera, la proposta di legge, fortemente caldeggiata dal ministro democristiano Folchi, incontrò una feroce opposizione da un lato da parte di chi – i comunisti e i liberali – ne rifiutava gli aspetti più retrogradi, dall'altro da parte di coloro che, al contrario,

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ *Lettera apostolica in forma di Motu proprio del Sommo Pontefice Giovanni XIII Boni pastoris, che erige la Pontificia commissione per la cinematografia, la radio e la televisione come stabile ufficio della Santa Sede*, 22 febbraio 1959, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/john-xxiii/it/motu_proprio/documents/hf_j-xxiii_motu-proprio_22021959_boni-pastoris.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁹¹ *Notificazione riguardante l'abolizione dell'Indice dei libri* del 14 giugno 1966, integrata da un decreto del 15 novembre dello stesso anno.

²⁹² Cfr. A. Armano, *Maledizioni*, cit., p. 35.

²⁹³ *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, in «Gazzetta Ufficiale», CIII, 109, 28 aprile 1962, pp. 1769-1772.

ritenevano il provvedimento eccessivamente liberale – il Msi e i monarchici²⁹⁴. Il testo definitivo venne infine approvato con i voti dei democristiani, dei repubblicani e dei socialdemocratici (i partiti che componevano il governo Fanfani IV), e grazie all'astensione dei socialisti (che fornivano appoggio esterno al governo). Sottoscritto dal Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi e dal Presidente del Consiglio Amintore Fanfani²⁹⁵, entrò in vigore il 29 di aprile, per essere abrogato solamente nel 1995.

Gli aspetti più progressivi della legge riguardano il teatro, a cui sono integralmente dedicati gli articoli 11 e 12²⁹⁶, che di fatto misero fine alla censura preventiva delle opere teatrali. Veniva però prevista l'eccezione per gli spettacoli «eseguiti in rivista o commedia musicale a musica ed azione coreografica prevalenti come unico programma od accomunati a proiezione cinematografica», che rimanevano soggetti a nulla osta e dovevano essere vietati in caso di offesa al buon costume. Inoltre, tutte le opere dovevano essere sottoposte a controllo affinché alla rappresentazione potessero essere ammessi i minori di 18 anni. A tal scopo, rimanevano attive le commissioni di revisione, composte da un magistrato (presidente), da un professore di pedagogia e da un rappresentante delle associazioni degli autori drammatici. Qualora si fosse deciso di non sottoporre il testo teatrale a revisione preventiva, esso sarebbe stato automaticamente vietato ai minori di 18 anni. Inoltre, venne abrogata la norma del regolamento del testo unico delle leggi di Pubblica sicurezza che prevedeva la possibilità da parte del prefetto di vietare una rappresentazione per «locali circostanze»²⁹⁷.

Al contrario, la legge tanto attesa e procrastinata apportò mutamenti di poco rilievo alla normativa concernente il cinema. Sia per la proiezione, che per l'esportazione all'estero, venne mantenuta la revisione preventiva delle pellicole e il conseguente rilascio del nulla osta da parte del ministero²⁹⁸. Rimase valida la possibilità di ricorrere in appello (entro 20 giorni dal divieto) e la conseguente distinzione tra commissioni di primo e di secondo grado, che deliberavano a maggioranza assoluta e che avevano il dovere di udire le posizioni dell'autore e del richiedente il nulla osta, qualora questi avessero espresso la volontà di essere ascoltati²⁹⁹. La commissione di primo grado era composta da sette membri: un magistrato con ruolo presidenziale (avente dunque l'ultima parola in caso di parità), un docente di materie giuridiche, uno di pedagogia e uno di psicologia, e tre membri scelti dalle associazioni di categoria in rappresentanza dei registi, dell'industria cinematografica e dei giornalisti cinematografici. Quella d'appello era composta dall'unione di due commissioni di primo grado (ovviamente diverse da quella che si era precedentemente espressa in merito alla medesima pellicola)³⁰⁰. Veniva dunque eliminata la presenza dei funzionari ministeriali, ma il controllo governativo rimaneva saldo nello scegliere i tre professori tra i membri della commissione.

²⁹⁴ Cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*, cit., pp. 135-138.

²⁹⁵ Insieme al ministro del Turismo e dello Spettacolo Alberto Folchi, al ministro dell'Interno Paolo Emilio Taviani e al ministro della Pubblica Istruzione Luigi Gui.

²⁹⁶ Rispettivamente, *Ammissione dei minori agli spettacoli teatrali* e *Revisione dei lavori teatrali eseguiti in rivista o commedia musicale*.

²⁹⁷ Secondo comma dell'articolo 74, approvato con il già citato Regio decreto del 18 giugno 1931, n. 773. Veniva invece mantenuto in vigore il comma che stabiliva che, in caso di disordini, le rappresentazioni potessero essere interrotte dagli agenti di Pubblica sicurezza, che ne dovevano dare avviso al prefetto e al ministero.

²⁹⁸ Art. 1, *Revisione dei film*.

²⁹⁹ Art. 4, *Funzionamento delle Commissioni*.

³⁰⁰ Art. 3, *Composizione della Commissione di secondo grado*.

Come già previsto dalle leggi precedenti, entro un massimo di trenta giorni dalla richiesta, la commissione di primo grado aveva la possibilità di approvare una pellicola, con o senza modifiche – rilasciando un nulla osta valido in tutto il territorio nazionale³⁰¹ –, altrimenti di vietarla a tutti o solo ai minori. Una novità introdotta in merito fu la possibilità di scegliere tra il divieto ai minori di 18 anni e quello ai minori di 14, «in relazione alla particolare sensibilità dell'età evolutiva ed alle esigenze della sua tutela morale»³⁰². L'eventuale esclusione dei minori doveva essere ben segnalata sul manifesto pubblicitario del film e ne impediva la teletrasmissione (la stessa limitazione valeva per i lavori teatrali)³⁰³. In caso di conferma del divieto, la commissione d'appello era obbligata ad esprimere formalmente la motivazione delle proprie deliberazioni³⁰⁴. Come ultima possibilità, l'autore e il produttore potevano ricorrere al giudizio del Consiglio di Stato³⁰⁵.

Un altro aspetto innovativo fu che venne per la prima volta omesso l'elenco delle casistiche di film che potevano essere censurati, mentre l'unica motivazione ritenuta valida per interventi censori rimase l'offesa al buon costume, ai sensi dell'articolo 21 della Costituzione³⁰⁶. Questa, almeno, era la teoria: nella pratica, invece, continuarono ad essere effettuati tagli o censure per motivazioni difficilmente classificabili con la formula di offesa alla morale (per esempio, scene di irriverenza nei confronti della religione cattolica, oppure immagini particolarmente macabre)³⁰⁷.

Gli autori, i produttori o le sale cinematografiche che non rispettavano tali norme, oltre alle sanzioni previste dal Codice penale, rischiavano un'ammenda di 30.000 Lire e, in caso di recidiva o di particolare gravità (se, ad esempio, veniva commesso il reato di atti osceni in luogo pubblico o di turpiloquio³⁰⁸) la chiusura del locale fino a 30 giorni³⁰⁹. Qualora venissero rappresentati o proiettati spettacoli abusivi³¹⁰, le forze di Pubblica sicurezza avevano il diritto di procedere al sequestro.

Nel novembre del 1963, venne approvato il regolamento della legge n. 161³¹¹, che andava finalmente e definitivamente a sostituire quello approvato precisamente quaranta anni prima. Per quanto riguarda il cinema, in continuità con la prassi precedente, il richiedente doveva presentare al ministero la pellicola integrale in duplice copia³¹², insieme a una descrizione particolareggiata del soggetto, a quattro copie della sceneggiatura (art. 1) e alla ricevuta del pagamento della tassa di revisione (artt. 5 e 6). Nella domanda, compilata con i dati del film e del produttore, bisognava indicare anche se il richiedente o l'autore intendessero essere uditi dalla commissione (art. 4). I lavori di revisione dovevano seguire l'ordine di presentazione delle pellicole (pur dando la

³⁰¹ Art. 9, *Rilascio del nulla osta*.

³⁰² Art. 5, *Spettacoli cinematografici non ammessi per i minori*.

³⁰³ Art. 13, *Diffusione per radio o per televisione*.

³⁰⁴ Art. 7, *Parere della Commissione di secondo grado*.

³⁰⁵ Art. 8, *Ricorso al Consiglio di Stato*. Dimezzando le tempistiche previste dagli articoli 36 e 37 del testo unico del 26 giugno 1924, n. 1054, il ricorso poteva essere presentato entro 30 giorni (consegnando eventuale documentazione aggiuntiva entro 15 giorni). Ai sensi dell'art. 10, per i cinegiornali i tempi di tutte le procedure di revisione venivano dimezzati.

³⁰⁶ Art. 6, *Parere della Commissione di primo grado*.

³⁰⁷ Cfr. A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., p. 27.

³⁰⁸ Cfr. *supra*, p. 47.

³⁰⁹ Art. 15, *Sanzioni e sequestri*.

³¹⁰ Ai sensi dell'articolo 668 del Codice penale.

³¹¹ Decreto-legge del Presidente della Repubblica dell'11 novembre 1963, n. 2029 (in «Gazzetta Ufficiale», CV, 14, 18 gennaio 1964, pp. 226-230). Il decreto, firmato dal Presidente della Repubblica Segni e da quello del Consiglio Leone, venne proposto da Folchi, Gui e Rumor (ministro dell'Interno).

³¹² Sei copie venivano invece richieste per la revisione di secondo grado (art. 12).

precedenza ai cinegiornali, art. 7), mentre il verbale delle riunioni, vergato dal segretario, doveva riportare la motivazione in caso di divieto del film e, su richiesta, i voti contrari e le astensioni (art. 8). Il parere della commissione poteva rimanere in sospeso qualora si intendesse suggerire all'autore o al produttore di alleggerire o sopprimere scene poco gradite. In caso di divieto per tutto o per una parte del film, una copia della pellicola doveva essere conservata dal ministero (art. 10).

A norma dell'articolo 11, previo cambiamento del titolo e sostituzione di parte di scene e dialoghi, un'opera vietata poteva essere sottoposta a nuova revisione, purché le modifiche effettuate, debitamente descritte, garantissero che si trattasse inequivocabilmente di una diversa edizione del film³¹³. L'articolo 9 esplicitava la casistica di opere che, pur non recando offesa al buon costume, potevano essere vietate ai minori: tra queste, le pellicole che contenessero battute o gesti volgari, scene erotiche o di violenza, rappresentazioni di operazioni chirurgiche, «fenomeni ipnotici» e uso di droghe. A seconda della gravità e dell'insistenza di tali scene, un film poteva essere vietato ai minori di 14 o di 18 anni. Se la visione della pellicola fosse stata interdetta ai minori, non si sarebbe potuto ricorrere all'articolo 11, in quanto, pur con tale limitazione, il nulla osta era stato tecnicamente accordato:

È peraltro evidente che la «ratio» dell'art. 11 è quella di fornire al produttore un rimedio atto ad evitargli la perdita definitiva delle somme spese per la produzione del film; esigenza, questa, che non ricorre per le opere vietate ai minori. Infine, se la possibilità del nuovo esame dovesse estendersi anche a queste ultime opere, non avrebbe alcuna giustificazione l'obbligo della sostituzione del titolo, che porrebbe gli spettatori, ignari della sostituzione, nella eventualità di vedere per la seconda volta un film simile a quello precedente³¹⁴.

Gli articoli 2 e 3 riguardavano invece il teatro. La domanda per l'approvazione ai minori o per il nulla osta degli spettacoli che ancora avevano bisogno del *placet* ministeriale doveva essere corredata da quattro copioni a stampa o dattiloscritti (in caso di testi dialettali o in lingua straniera, due in lingua originale e tre in italiano) e sottoscritta dall'impresario della compagnia, altrimenti dal titolare del nulla osta di agibilità o dal direttore dei complessi dilettantistici. Ad ogni controllo delle forze di Pubblica sicurezza, il teatro doveva esibire il copione con il timbro a secco del ministero ad ogni pagina.

La legge n. 161 ha subito parziali modifiche effettuate tra il 1994 e il 2016. Tra queste spicca l'abrogazione degli articoli 11 e 12, voluta da una legge del 1998³¹⁵. Venne così definitivamente

³¹³ Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero qui riportare, nel novembre del 1962, né in primo né in secondo grado venne concesso il nulla osta alla prima edizione del film *La donna nel mondo* (ovv. *Eva sconosciuta*), regia di Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero. Ripresentata in una nuova edizione, il 23 gennaio 1963 la pellicola venne autorizzata con il divieto ai minori di 18 anni (cfr. la scheda 27.683 in *Italia taglia*).

³¹⁴ Così il 10 aprile 1968 si espresse il dott. Corduas, membro della commissione che avrebbe dovuto pronunciarsi in merito al film *I giovani tigri* (regia di Antonio Leonviola), ritenendo che non si potesse accordare una nuova revisione alla pellicola in quanto già vietata ai minori nella sua precedente edizione (si veda la scheda n. 37.263 in *Italia taglia*).

³¹⁵ Articolo 8 del decreto legislativo dell'8 gennaio 1998, n. 3, *Riordino degli organi collegiali operanti presso la Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento dello spettacolo, a norma dell'articolo 11, comma 1, lettera a), della legge 15 marzo 1997, n. 59* (in «Gazzetta Ufficiale», CXXXIX, 10, 14 gennaio 1998, pp. 6-17). Entrato in vigore il 29 gennaio successivo, il decreto venne sottoscritto dal Presidente della Repubblica Scalfaro su proposta del Presidente del Consiglio dei ministri Prodi, del ministro per i Beni culturali e ambientali e per

abolita ogni forma di revisione preventiva degli spettacoli teatrali, per quanto riguarda sia l'ammissione dei minori, che la concessione del nulla osta per le riviste o le commedie musicali. Quanto al Codice penale, le modifiche di maggior rilievo riguardanti gli articoli relativi agli spettacoli pubblici sono l'eliminazione della pena detentiva prima contemplata dai sopracitati articoli 666 e 668, e l'abrogazione dell'articolo 667.

Diversamente, era ancora prevista la revisione preventiva degli spettacoli cinematografici. Le commissioni, facenti capo al dipartimento dello spettacolo, erano costituite da un docente di diritto (che è andato a sostituire il magistrato nel ruolo presidenziale), un docente di psicologia dell'età evolutiva, due esperti di cultura cinematografica (scelti tra gli autori, i critici e gli studiosi di cinema), due rappresentanti dei genitori, due rappresentanti designati dalle categorie di settore, e, per i film per i quali vengono impiegati animali, un membro delle associazioni per la loro protezione³¹⁶. Nominate con decreto ministeriale, le commissioni rimanevano in carica per due anni³¹⁷.

Il 7 dicembre 2017 con il decreto legislativo n. 203³¹⁸ venne finalmente abrogata la legge n. 161 dell'aprile 1962: la classificazione delle opere («a) opere per tutti; b) opere non adatte ai minori di anni 6; c) opere vietate ai minori di anni 14; d) opere vietate ai minori di anni 18»³¹⁹) non spetta più a una commissione ministeriale, ma viene proposta dagli operatori nel settore cinematografico. Una commissione ministeriale composta da 49 membri³²⁰ ha il compito di verificare la correttezza delle classificazioni. Tuttavia, per la prima nomina di tale commissione si dovette attendere fino all'aprile del 2021³²¹.

Per quanto riguarda la censura repressiva, dopo il 1962 la magistratura fu particolarmente attiva, anche se i processi si conclusero tendenzialmente con l'assoluzione: tra il 1965 e il 1971

lo Spettacolo e lo Sport Veltroni, del ministro dell'Interno Napolitano e di quello per la Funzione pubblica e gli Affari regionali Bassanini.

³¹⁶ Ivi, art. 5, *Revisione dei film*, che modifica l'articolo 3 della legge n. 203 del 30 maggio 1995 (in «Gazzetta Ufficiale», CXXXVI, 124, 30 maggio 1995, pp. 4-19), che tra i membri della commissione prevedeva anche un docente di pedagogia con particolare competenza nei problemi della comunicazione sociale e la presenza non di due, ma di quattro rappresentanti dei genitori.

³¹⁷ Art. 7 del decreto legislativo del 1998, *Norme generali di funzionamento*.

³¹⁸ Decreto legislativo n. 203, 7 dicembre 2017, *Riforma delle disposizioni legislative in materia di tutela dei minori nel settore cinematografico e audiovisivo a norma dell'articolo 33 della legge 14 novembre 2016, n. 220*, in «Gazzetta Ufficiale», CLVIII, 301, pp. 5-12.

³¹⁹ Ivi, art. 2.

³²⁰ Selezionati fra «a) quattordici componenti scelti tra professori universitari in materie giuridiche; b) sette componenti scelti tra esperti con particolari competenze sugli aspetti pedagogico-educativi connessi alla tutela dei minori; c) sette componenti scelti tra professori universitari di psicologia, psichiatria o pedagogia, pedagogisti e educatori professionali; d) sette componenti scelti tra sociologi con particolare competenza nella comunicazione sociale e nei comportamenti dell'infanzia e dell'adolescenza; e) sette componenti designati dalle associazioni dei genitori maggiormente rappresentative; f) quattro componenti scelti tra esperti di comprovata qualificazione nel settore cinematografico, quali critici, studiosi o autori; g) tre componenti designati dalle associazioni per la protezione degli animali maggiormente rappresentative» (ivi, art. 3).

³²¹ Cfr. Decreto ministeriale n. 151, 2 aprile 2021, *Nomina della commissione per la classificazione delle opere cinematografiche*, consultabile online al link <https://www.beniculturali.it/comunicato/dm-151-02042021> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Cfr. anche Paolo Mereghetti, *Addio alla censura dei film che perseguì l'«L'ultimo tango»*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 2021, p. 25.

vennero sequestrati 73 film di cui sei vennero condannati e 24 dissequestrati con tagli, mentre nel quinquennio 1972-1976 su 89 sequestri, sette furono le condanne³²².

Riassumendo la parabola secolare che fin qui è stata delineata, si può concludere che la censura sulla stampa fu quella caratterizzata da maggiore discontinuità. Dall'assoluta libertà sancita dallo Statuto Albertino, che autorizzava la censura repressiva, ma non quella preventiva, si passò durante il Ventennio a un inasprimento delle norme sul sequestro e, con le circolari del 1935 e la creazione del Minculpop, ad una forma ufficiosa di controllo preventivo, sancito infine dalla bonifica libraria e dall'elenco degli autori non graditi. Nel secondo dopoguerra, smussando le norme più spinose volute dal fascismo, si fece ritorno alla prassi in voga in età liberale, rinforzata dall'abolizione della censura preventiva per via amministrativa e dall'articolo 21 della Costituzione, che pure continua a mettere in guardia dalle pubblicazioni immorali. Come prevedibile, la pubblicistica fu sempre il settore più colpito, mentre nei confronti della stampa libraria si fece ricorso ad un atteggiamento più cauto. Le misure adottate nei confronti dello spettacolo furono invece molto più coerenti. Attuato per mezzo di una censura sia preventiva che repressiva fin dall'Unificazione, il controllo del teatro venne affidato alternativamente ai prefetti e agli uffici centrali, questi ultimi alle dipendenze prima del ministero dell'Interno poi di quello della Cultura popolare e, con la Repubblica, facenti capo alla Presidenza del Consiglio fino all'istituzione del ministero del Turismo e dello Spettacolo. Anche gli articoli del Codice Rocco che regolavano le pene per le rappresentazioni abusive subirono solo lievi mutamenti con il passaggio dalla dittatura alla democrazia. Quanto al cinema, dopo un breve periodo di competenza prefettizia, fin dai primi anni Dieci la censura divenne la priorità dell'ufficio centrale per la cinematografia. Dapprima, ad essere sottoposta a revisione doveva essere la sceneggiatura, poi il prodotto finito, quindi entrambi a norma delle leggi fasciste. Durante gli anni della c.d. Prima Repubblica, la revisione dei soggetti e dei copioni, pur formalmente abolita, venne ufficiosamente reintrodotta. Ancora una volta la censura democristiana si rivelava più scaltra di quella fascista, non meno rigida. Con l'avvento della televisione, venne introdotto un innovativo metodo di controllo, il monopolio di Stato.

Parallelamente alle norme che regolavano la censura, anche i motivi che la giustificavano non videro particolari stravolgimenti nel corso di cento anni di storia, fatta eccezione per alcune eclatanti e circostanziate questioni che sembrano confermare la regola piuttosto che segnare una sensibilità mutata. Casi straordinari che venivano per lo più motivati da precisi avvenimenti politici e che si preferiva imporre tramite circolari ministeriali invece che atti legislativi. Data la scarsa pubblicità, la notizia di tali circolari difficilmente riusciva ad uscire dalla cerchia degli addetti ai lavori, motivo per cui, in tutti e tre i periodi in cui abbiamo diviso il secolo in questione, le circolari vennero sfruttate per celare i provvedimenti più delicati agli occhi dell'opinione pubblica. Tanto numerosi, quanto poco significativi cambiamenti subì la composizione delle commissioni di revisione teatrale e cinematografica. Inoltre, le stime fino ad ora calcolate dalla letteratura sul tema dimostrano che ad essere censurata fu, in proporzione, sempre la stessa quantità di opere, che, per quanto riguarda il teatro, si attesta sul 10% dell'intera produzione sottoposta a revisione.

Infine, va ricordato che la censura civile continuava la sua secolare convivenza con quella vaticana, che, pur perdendo progressivamente presa nella società, riuscì comunque ad esercitare

³²² Dati fonte Anica (cit. in M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., pp. 204-205; cfr. anche A. Baldi, *Schermi proibiti*, cit., pp. 28-29).

una notevole influenza sulle scelte di Stato e ad imporre il proprio «giogo soave» sulla stampa, sul teatro, sul cinema, sulla radio e sulla televisione.

Ebbene, nonostante l'andamento della censura tra gli anni Sessanta del XIX secolo e gli anni Sessanta del XX sembri seguire un percorso lineare, senza eccessivi sbalzi e fratture, a partire dal secondo dopoguerra sono stati affermati alcuni innovativi principi di non secondario valore teorico che avrebbero potuto garantire una netta discontinuità. Ad esempio, il fatto che la Costituzione italiana con l'articolo 33 per la prima volta si impegnasse a tutelare la libertà dell'opera artistica fu un fattore potenzialmente rivoluzionario. Tale norma costituzionale andava così ad integrare l'articolo 529 del Codice penale³²³, che escludeva dai reati a mezzo stampa le opere con un riconosciuto valore artistico, che, in quanto tali, non potevano avere carattere di oscenità. Pertanto, almeno per quanto riguarda la stampa, non sottoposta a censura preventiva, proprio sull'appartenenza o meno di una pubblicazione alla sfuggente categoria delle opere d'arte si giocarono la maggior parte dei processi della c.d. Prima Repubblica. Inoltre, un grimaldello su cui fecero leva molti giudici nell'assolvere libri accusati di ledere la morale e che costituì un precedente giurisprudenziale, fu il criterio che l'oscenità non si potesse riscontrare nel «contenuto ideologico» di un'opera, ma nella sua «manifesta e percepibile manifestazione»³²⁴. Potevano essere sì colpiti singoli passi o dialoghi ritenuti offensivi, ma non poteva essere posto sotto accusa l'intero sistema di valori e di significati di cui l'opera d'arte si faceva portatrice. Infine, una sentenza di Cassazione del 1959 invitò ad aggiornare i criteri con cui si poteva procedere al sequestro, prendendo in considerazione il «carattere» e lo «scopo della pubblicazione vagliata» e il «modo con cui l'attività creativa o narrativa si esplica»³²⁵.

In linea teorica, lo stesso principio di tutela dell'opera d'arte avrebbe dovuto essere applicato anche alle pellicole cinematografiche. Nel verbale di revisione di *Zabriskie Point*, il film di Michelangelo Antonioni del 1970, vengono elencate le domande che la commissione era tenuta a porsi dopo la visione della pellicola per attuare correttamente le norme a difesa del buon costume:

- 1) se il film in esame contenga scene e sequenze contrarie al buon costume; 2) se, in caso di risposta affermativa al primo quesito, il film costituisca opera d'arte; 3) se in caso di risposta negativa al secondo quesito, sia possibile apportare al film dei tagli che ne consentano la proiezione in pubblico³²⁶.

Dunque, qualora venisse giudicato opera d'arte, un film non poteva essere mutilato o modificato anche se considerato lesivo nei confronti della pubblica moralità. Di conseguenza, al momento di essere ascoltati dalla commissione di revisione, molti autori e registi ai quali era stato proibito o "amputato" un film si appellavano all'articolo 33 della Carta costituzionale, difendendo a spada tratta il valore artistico del proprio lavoro. Si leggano ad esempio le articolate dichiarazioni rilasciate in sede di revisione d'appello da Tinto Brass nei confronti del suo *Salon Kitty*, al quale in primo grado non era stato concesso il nulla osta:

³²³ *Atti e oggetti osceni: nozione*. Il secondo comma così recita: «Non si considera oscena l'opera d'arte o l'opera di scienza, salvo che, per motivo diverso da quello di studio, sia offerta in vendita, venduta o comunque procurata a persona minore degli anni diciotto».

³²⁴ Si cita dalla sentenza del Tribunale di Roma al processo per oscenità contro *L'Arialdia* di Giovanni Testori, del 23 aprile 1964, trascritto in *Materiale giudiziario*, a cura di A. Armano, appendice di Id., *Maledizioni*, cit., pp. 265-266.

³²⁵ Cassazione Sezione III, 20 giugno 1959, cit. ivi, p. 257.

³²⁶ Verbale del 17 marzo 1970. Sia in primo che in secondo grado il film fu sottoposto a tagli e vietato ai minori di 18 anni (cfr. la scheda 87.242 della banca dati *Italia taglia*).

Il regista Tinto Brass intende [...] far presente che anche la normativa relativa alla revisione dei film è assoggettata al disposto costituzionale che concede franchigie all'opera d'arte e scienza. Tale norma, precisamente quella dell'art. 33 della Costituzione, è norma precettiva che nella gerarchia delle norme costituzionali sopravanza e condiziona anche l'art. 21 della stessa carta costituzionale; di conseguenza la manifestazione di pensiero trova nella ipotesi di opera d'arte e di scienza lo spazio di una assoluta libertà, non condizionabile da chicchessia, anche in nome del buon costume. Il regista ritiene, infine, che il suo film non debba subire tagli o modificazioni di nessun genere, perché ogni intervento di tale tipo ne comprometterebbe l'equilibrio tra forma e contenuto, togliendo al film quegli echi e quelle risonanze anche di «disagio» nei confronti della materia trattata, facendogli quindi perdere quelle ragioni di essere etiche, estetiche e ideologiche in cui si concretizza la moralità stessa dell'opera, trasformandolo in un semplice prodotto di consumo, tranquillizzante e consolatorio, in mera speculazione mercantile, incapace di costringere lo spettatore alla riflessione, allo sdegno, alla indignazione contro un potere privo di ogni motivazione ideale, mercificante e traumatizzante³²⁷.

Tagliare un'opera d'arte rischiava di inficiarne irrimediabilmente il significato, essendo essa un organismo coerente, il cui perfetto equilibrio e armonia non potevano che essere guastati anche da minimi interventi censori. L'opera d'ingegno artistico, affinché rimanesse tale, aveva bisogno di un totale rispetto della propria integrità.

Questa teoria veniva formalmente condivisa anche dagli addetti alla censura. Tuttavia, se il motivo di tutela dell'opera d'arte convinse più di un giudice ad esprimersi a favore di un romanzo portato a giudizio, esso veniva per lo più totalmente ignorato in fase di revisione cinematografica. Viceversa, le commissioni – che agivano prima che il film venisse distribuito –, nella segretezza delle loro deliberazioni spesso esercitavano un controllo censorio più rigoroso proprio nei confronti dei film d'autore, mentre pellicole apertamente pornografiche e di bassa lega ricevevano il nulla osta senza grandi complicazioni. Il cinema italiano, inoltre, era molto più attenzionato rispetto a quello straniero³²⁸. Sembra evidente quanto spesso le motivazioni morali non fossero altro che un mezzo per celare i reali motivi di censura di un'opera, la quale, quanto più era riuscita, tanto più poteva stimolare la coscienza critica degli spettatori.

Che venisse accordato uno statuto speciale – sia ontologico che giuridico – all'opera di elevata qualità non implica però che il fatto artistico fosse ritenuto esente da finalità morali. Le parole enunciate in tal senso da Pio XI rimanevano infatti una salda guida in mano alla politica censoria democristiana: «l'arte ha quale compito suo essenziale, e come la sua stessa ragione d'essere, quella di essere perfettiva dell'entità morale che è l'uomo, e perciò deve essere essa stessa morale»³²⁹. Se Pio XI esprimeva con efficace climax l'auspicio di un fatto artistico «morale, moralizzatore, educatore»³³⁰, così il suo successore voleva una cultura non solo «moralmente incensurabile», ma anche «cristianamente educatrice»³³¹. Anche il cinema, la radio e la televisione non potevano essere considerati meri mezzi di svago o di diffusione delle informazioni, ma avrebbero dovuto svolgere

³²⁷ Scheda 47.229 della banca dati *Italia taglia*. Il 21 febbraio 1976, il regista venne ascoltato insieme al produttore dr. Sbariglia. La revisione d'appello autorizzò infine la distribuzione della pellicola, ma la sottopose a tagli e la vietò per i minori di 18 anni.

³²⁸ Cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 159.

³²⁹ La frase, pronunciata durante il discorso alla Federazione internazionale della stampa cinematografica nell'agosto del 1934, venne ribadita nell'enciclica *Vigilanti cura* (op. cit.).

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Pio XII, *Esortazione apostolica I Rapidi Progressi*, op. cit.

uno specifico ruolo nella comunicazione dei valori educativi, con il fine di «perfezionare la vita morale dell'uomo»³³².

Nel discorso recitato da Pio XII in occasione del quinto centenario della morte dell'Angelico possono essere rintracciate quelle che per il Papa dovevano essere le caratteristiche di un prodotto artistico perfettamente riuscito. Il Pontefice ne individuava le radici nell'identificazione del bello «col vero, col buono, col santo, col perfetto e col casto», identificazione che sola consente una visione complessiva e non parziale «del creato nella sua formalità estetica»³³³. L'arte sacra e religiosa – il che equivale a dire tutta l'arte, che, in quanto tale, è di per sé sacra e religiosa – ha il compito di rappresentare l'uomo «della verità», che «non è naturalmente né buono né santo; però può e deve divenirlo», un «uomo-modello»³³⁴, presentato come una figura rara ma plausibile, sicura fonte di imitazione. Tale uomo è immerso e partecipe di un mondo ideale in attesa di una realtà che giungerà solo in una prospettiva futura di salvezza. L'artista ha quindi il compito di cogliere nel presente i germogli premonitori di tale futuro e di far sì che questi si innestino nell'anima di chi recepisce l'opera. Non viene altresì esclusa la rappresentazione del male, di cui però deve possibilmente essere evitata «la diretta visione»³³⁵, nel quadro di una completa fiducia nella vittoria del bene. A tal fine, un ruolo di primo piano viene svolto dall'aspetto formale dell'opera: uno «spirituale lirismo erompente da puri accordi interiori» deve essere sorretto da un «linguaggio vero e comprensibile» e da «racconti [...] semplici e lineari»³³⁶, caratterizzati da una casta moderazione nella figurazione di passioni e sentimenti.

Questa la somma arte, che, nel campo delle arti figurative, aveva storicamente trovato nel Beato Angelico uno dei più degni rappresentanti. Però, dovendo ammettere che non sempre così alte vette potevano essere raggiunte, Pio XII si spinse ad avanzare una distinzione più sottile e un ragionamento più accomodante: l'arte, per essere tale, non deve necessariamente assumere una «esplicita missione etica o religiosa», deve però assolutamente evitare di adeguarsi a «spiriti falsi, vuoti e torbidi»³³⁷, in grado di eccitare le più volgari passioni. Altrimenti, pur potendo incontrare un momentaneo e fallace consenso, in virtù della «esigua parte di reale che ogni linguaggio contiene», «una tale arte degraderebbe sé stessa, rinnegando il primordiale ed essenziale suo aspetto, né sarebbe universale e perenne, com'è lo spirito umano, a cui si rivolge»³³⁸.

È forse tutto qui – nel giudicare un'opera in base alle sue capacità pedagogiche, nel volerne necessariamente individuare un fine morale e educativo – che si situa il senso profondo della censura del secondo Novecento. O almeno queste erano le basi teoriche che giustificavano un controllo sull'arte che si sarebbe poi facilmente prestato ad essere sfruttato per ben più mondane questioni.

³³² Id., *Lettera enciclica Miranda prorsus*, op. cit. Lo stesso concetto venne ribadito dal Papa anche nell'Esortazione apostolica *I Rapidi Progressi* (op. cit.).

³³³ *Discorso di Sua Santità Pio PP. XII nel V centenario della morte dell'Angelico*, 20 aprile 1955, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/speeches/1955/documents/hf_p-xii_spe_19550420_centenario-angelico.html (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

³³⁴ *Ibidem*.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*.

³³⁸ *Ibidem*.

2. Vitaliano Brancati e il corpo a corpo con la censura

Forse più di tutti gli altri scrittori italiani Vitaliano Brancati esperò a proprie spese la continuità tra la censura fascista e quella democristiana. Da giovane attivista infatuato della figura del Duce si scontrò per la prima volta con le ostilità della stampa di regime e con la censura libraria, da ormai maturo antifascista, nel dopoguerra ritrovò la medesima avversione da parte dei funzionari addetti alla revisione teatrale e cinematografica. Di qui la forza della denuncia espressa in *Ritorno alla Censura* (1952), pamphlet che, a partire da una vicenda personale – la bocciatura de *La governante* – riesce a denunciare una situazione generalizzata: il semplice, ma allarmante fatto che la caduta del regime non aveva comportato la piena libertà d'espressione in campo letterario, teatrale e cinematografico, anzi.

Ne sono prova i provvedimenti dei burocrati repubblicani testimoniati dai documenti conservati nel FRT¹, dai quali si evince che delle sette pièce sottoposte al controllo dei censori tre vennero approvate integralmente (*Le trombe d'Eustachio*, *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?* e *Questo matrimonio si deve fare!*), mentre ad altrettante fu concesso il nulla osta solo a costo di numerosi interventi al testo (*Raffaele*, *Don Giovanni involontario* e *Una donna di casa*). De *La governante*, invece, fu vietata per ben due volte la rappresentazione, nel 1952 e nel 1956².

Prima di procedere con la narrazione delle vicende censorie del teatro brancatiano nel secondo dopoguerra, il presente capitolo si apre con una disamina della censura fascista dell'opera brancatiana, segue un paragrafo dedicato a *Ritorno alla censura* e una rassegna della censura cinematografica che coinvolse film sceneggiati dallo scrittore siciliano o tratti da un soggetto brancatiano. Quindi, si indagheranno i rapporti tra il teatro dell'autore e la retorica di regime, indispensabili per comprendere il posizionamento dell'opera brancatiana nei confronti del potere.

2.1 La censura fascista

Sin dagli esordi, lo scrittore pachinese aveva assaporato le restrizioni che vigevano sotto il fascismo nei confronti della letteratura e del teatro. La prima scena del primo Atto della sua prova teatrale d'esordio, *Fedor* (1928)³, era stata privata di un'intera sequenza, inizialmente ambientata in una casa chiusa. Fu lo stesso autore a sottolinearlo in una provocatoria nota in apertura dell'Atto I:

Da questa scena, che si svolge in una casa da thè, ho tolto più di 50 pagine, sacrificando gran parte dell'azione alla suscettibilità moderna, che non permette si dica al pane pane e al vino vino, forse perché, con le nuove falsificazioni, di pane nel pane ce n'è poco e il vino è assente nel vino.

¹ I documenti del FRT relativi alle opere teatrali di Vitaliano Brancati sono stati integralmente trascritti nell'Appendice E.

² Anche le trasposizioni televisive delle opere teatrali di Brancati furono più volte oscurate dalla Rai (cfr. M. Cesari, *La censura in Italia oggi*, cit., p. 190).

³ «Libro composto fra il '24 e il '26, fra i diciassette e i diciannove anni. Esso conosce tutti i miei segreti più delicati: le sue pagine sono numerate coi giorni della mia adolescenza» (Vitaliano Brancati, *Fedor*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1993, p. 7), *Fedor* viene pubblicato dallo Studio Editoriale Moderno di Catania.

La scena, nella sua interezza, è conosciuta soltanto dai miei amici, i quali, del resto, meritano da me un trattamento a parte. Essa sarà pubblicata in una prossima edizione numerata⁴.

A quanto sappiamo, l'intenzione di Brancati di allestire un'edizione non purgata del testo non si concretizzò. D'altronde, nonostante tali recriminazioni, di lì a poco il giovane si sarebbe distinto come fervido sostenitore e propagandista del regime, portando «per il primo, il nuovo tempo nel teatro e nel romanzo»⁵. Il suo mito in un atto *Everest* (1931)⁶ venne pubblicizzato su «Il Tevere» come «l'ormai notissimo "mito" del Brancati che esprime in elevata forma di lirismo drammatico una potente visione della civiltà mussoliniana»⁷ e valse al giovane scrittore il primo incontro con Mussolini, il 16 giugno 1931⁸. Nel corso della visita il Duce apprese compiaciuto il titolo del romanzo che Brancati stava componendo⁹: *L'amico del vincitore*, stampato nel 1932 (Ceschina editore) e incentrato sulla storia di uno scrittore – proiezione autobiografica dell'autore – destinato a soccombere nel confronto con l'amico, un giovane Mussolini, avviato a una brillante carriera politica. Ricca di evidenti riferimenti al fascio-futurismo, l'opera segna il più alto grado di entusiasmo dell'autore nei confronti del vitalismo fascista¹⁰.

Al 1932 risale anche *Piave*, pièce di sfacciata propaganda mussoliniana, con la quale si hanno le prime intromissioni governative nell'opera di Brancati. Nel corso dei preparativi per l'allestimento a cura di Anton Giulio Bragaglia al Teatro Valle, dove l'opera andò in scena nell'ottobre 1932 recitata dalla compagnia Ricci-Bagni, allarmate giunsero le chiamate del segretario di Mussolini Giovanni Capasso Torre, che chiese al regista cosa stesse preparando insieme all'autore sulla figura del Duce, che compariva nel terzo atto. Bragaglia, forte del suo prestigio, gli rispose di tranquillizzarsi¹¹. Nonostante ciò, il Duce volle innanzitutto modificare il titolo dell'opera, per il quale in un primo momento si era pensato a *Caporetto*¹² – titolo che si riferiva in modo eccessivamente diretto alla disfatta –, quindi volle intervenire personalmente nella scelta dei tre diversi finali ipotizzati da Brancati e da Bragaglia, preferendo infine la proiezione di una propria fotografia in divisa, che doveva raggiungere un'altezza di ben sei metri¹³. Inoltre, una frase

⁴ Ivi, p. 69.

⁵ Lettera di Brancati a Galeazzo Ciano del 1° marzo 1935, cit. in Giovanni Sedita, *Chiedere al regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, in «Nuova Storia Contemporanea», VIII, 6, novembre-dicembre 2004, p. 84.

⁶ Apparso nel 1929 in rivista con il titolo *Mussolini* («Giornale dell'Isola», 7 e 8 dicembre 1929), come *Fedor*, anche *Everest* venne stampato in volume dallo Studio Editoriale Moderno di Catania. Venne messo in scena il 5 giugno 1930 al Teatro Margherita di Roma.

⁷ Cfr. Vanna Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico (con inediti)*, Lecce, Edizioni Mirella, 1972, p. 85.

⁸ Il resoconto dell'incontro venne riportato con toni enfatici nel noto articolo *La mia visita a Mussolini*, edito in «Critica fascista», 1° agosto 1931, poi in «Il Tevere» e «Il Popolo di Sicilia» del 13 agosto 1931, ora in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero e con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, pp. 1628-1634.

⁹ Cfr. ivi, p. 1631.

¹⁰ Cfr. il capitolo *Tra futurismo e fascismo: L'amico del vincitore*, in Marco Dondero, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci, 2021, pp. 11-17.

¹¹ Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Sempre «anni difficili» per il teatro di Vitaliano Brancati*, in «Sipario», IX, 103, novembre 1954, p. 36.

¹² Cfr. Marco Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1828.

¹³ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 28.

attribuita proprio al sergente Mussolini («io non posso morire») venne puntualmente tagliata¹⁴ (superstizione d'un dittatore!). La rappresentazione della figura del Duce sulle scene doveva essere trattata con estrema delicatezza¹⁵ e controllata da vicino. Ad ogni modo, nonostante una «malaccorta regia»¹⁶, la pièce viene acclamata dalla stampa di regime, vinse il premio Fausto Maria Martini e si meritò la prestigiosa pubblicazione presso la casa editrice Mondadori (finito di stampare nel novembre 1932).

Frattanto, nei primi anni Trenta il giovane Brancati collaborò con numerose testate filofasciste («Il Tevere», «Lavoro fascista»¹⁷), divenendo redattore capo di «Quadrivio»¹⁸, la rivista fondata dal siciliano Telesio Interlandi, che a Roma volle riunire un gruppo di giovani conterranei¹⁹ che lo avrebbe seguito con fedeltà e riconoscenza (proprio a Interlandi, che aveva firmato la prefazione di *Everest*, è dedicato *L'amico del vincitore*). In questo clima Brancati si impegnò in una rivoluzione del teatro in chiave fascista: dopo l'inequivocabile discorso a scrittori e autori pronunciato dal capo del governo, «l'atmosfera viziata» dello stantio teatro italiano – scrisse Brancati in un articolo dal titolo *Rinnovare gli edifici del teatro*²⁰ – doveva essere radicalmente rinnovata, a partire da un ripensamento della struttura stessa dei teatri che avrebbero dovuto essere resi idonei ad accogliere il nuovo dramma italiano. Brancati era fiducioso:

Questo corpo provvisorio dell'arte, rovinato dai vizi, deve rinnovarsi; queste rughe, scavate dalle notti di peccato, non possono più far passare l'eterno giovanile sorriso della poesia. Lo Spirito ha modo di rinascere anche in una famiglia ammalata; ma a un certo punto non ha più la forza di farsi largo in una carne così squallida e viziata; e occorre l'energico, rude, materiale intervento della ginnastica.

L'anno decisivo per lo scontro frontale tra Brancati e la censura fascista fu il 1934, quando nella mondadoriana collana "Lo scrigno" uscì *Singolare avventura di viaggio*²¹, un romanzo incentrato sull'amore para-incestuoso di Enrico con la cugina Anna, consumato in un albergo della papalina Viterbo in un eccesso di animalesca libidine, frenata nel finale solo dalla decisione del protagonista di fare ritorno a Roma e alla vita attiva, l'unica in grado di salvare l'uomo dalle pulsioni immorali²². Nell'opera difficilmente si possono scorgere elementi premonitori dell'antifascismo

¹⁴ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 378.

¹⁵ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 86.

¹⁶ Silvio d'Amico, *Al teatro dell'Università. Atti unici di autori d'oggi*, in «Il Giornale d'Italia», 30 gennaio 1942, ora in *Vitaliano Brancati*, a cura di Walter Pedullà, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010, p. 373.

¹⁷ Per i periodici a cui Brancati collaborò nel corso del Ventennio, cfr. Sabine Verhulst, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Roma, Carocci, 2016, p. 65.

¹⁸ Per un inquadramento della rivista e per il ruolo in essa svolto da Brancati, cfr. il capitolo *Barcamenarsi sotto il regime 1: la collaborazione con "Quadrivio"*, ivi, pp. 65-90.

¹⁹ Cfr. Leonardo Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in Vitaliano Brancati, *Opere. 1932-1946*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1987, p. X.

²⁰ Vitaliano Brancati, *Rinnovare gli edifici del teatro*, in «Il Popolo d'Italia», XX, 144, 18 giugno 1933, p. 3.

²¹ Il romanzo è datato marzo-aprile 1933 e il finito di stampare reca la data del 20 dicembre dello stesso anno.

²² «Enrico accelera il passo, marca l'un-due, il ritmo banale e salvatore. Egli sente che la sua felicità è legata a quel passo di marcia. L'avventura di Viterbo pare gli abbia insegnato che un uomo come lui, pieno di forze attive, non deve mai fermarsi nella vita, perché la sua morale è come una luce generata dal movimento. Egli sarà, dunque, condannato ad agire sempre» (Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 88).

brancatiano²³; tuttavia, l'affiorare del tema erotico per la prima volta preponderante sulla pagina dello scrittore pachinese, per giunta affrontato in modo fortemente esplicito²⁴, oltre che nettamente misogino²⁵ (ma questo poco importava), per la stampa di regime segnò il primo passo falso commesso da Brancati. La reazione più dura e senz'altro più sofferta dall'autore fu quella di Luigi Chiarini, il vicedirettore di «Quadrivio», che, proprio dalle colonne della rivista di Interlandi, licenziò una feroce stroncatura del romanzo. È bene citarla distesamente non solo e non tanto perché nell'articolo di Chiarini si è voluto rintracciare la causa scatenante dell'abbandono da parte di Brancati della redazione di «Quadrivio», del suo allontanamento da Roma e dei primi segni di distacco dall'ideologia di regime²⁶, quanto perché le argomentazioni del critico sono sintomaticamente vicine a quelle che sarebbero state sfruttate a detrimento del teatro di Brancati dai censori dell'Italia post-fascista²⁷.

In primo luogo, Chiarini esplicita il proprio posizionamento, rifiutando per sé la definizione di moralista: le sue critiche infatti non sono rivolte a singole parole oscene, a proposito delle quali, anzi, si rammarica che Brancati abbia voluto autocensurarsi per mezzo di eufemistici puntini sospensivi. Tuttavia, al critico preme ribadire il «famoso chiodo della moralità nell'arte»²⁸ e della sua «forza educatrice»²⁹, che non va ricercata

nella materia o [...] nel cosiddetto contenuto grezzo, bensì nello spirito che anima l'opera e per così dire nello stile. Non basta andar pescando nel fondo dell'animo i sentimenti o le sensazioni più torbide, ché arte non è sfogo di istinti, ma occorre superare codesta anarchia per inquadrarla in un mondo morale ove ogni cosa prende le sue proporzioni ed è in quanto vien giustificata, spiegata³⁰.

Insomma, in ogni narrazione deve essere implicito il «giudizio morale»³¹ dell'autore: l'arte non può essere libera, ma deve essere racchiusa entro l'intento morale che il narratore vuole affermare.

²³ Nell'esaltazione dell'attivismo pur evidente nel romanzo, Marco Dondero scorge un'ombra di negatività che mina l'ottimismo delle opere precedenti: rispetto a *L'Amico del vincitore*, «In *Singolare avventura* la tematica dell'attivismo è sì ancora centrale, ma le motivazioni alla base della ricerca dell'azione a qualunque costo [...] risultano con tutta evidenza diverse, e tali da inficiarne la connotazione positiva: in questo romanzo la spinta verso l'attivismo è esclusivamente funzionale ad evitare la caduta nel baratro dell'immoralità, rappresentato dall'incesto fra i due cugini. L'attivismo, cioè, è qui non direttamente vissuto, ma auspicato, come unico rimedio alla corruzione morale. L'azione (una azione qual si voglia) è esaltata in quanto unico baluardo contro la perdita del controllo di sé» (M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 21). Già Giulio Ferroni aveva riscontrato nel romanzo la «manifestazione più netta» dell'«opera di corrosione» dell'orizzonte ideologico fascista che in Brancati si andava vieppiù rafforzando (Giulio Ferroni, *Letteratura come responsabilità della ragione*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di Annamaria Andreoli e Franca De Leo, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2005, p. 14). Ma cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 82-84.

²⁴ Si veda ad esempio la descrizione piuttosto particolareggiata delle effusioni tra Enrico e Anna in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., pp. 27-28.

²⁵ «“Questo è una donna: uno scherzo ridicolo, niente... [...] un'ombra comica, un fuscellino, niente!”» (ivi, p. 59).

²⁶ Cfr. ad esempio Paolo Mario Sipala, *Vitaliano Brancati*, Firenze, Le Monnier, 1978, p. 34.

²⁷ L'articolo di Luigi Chiarini, dal titolo «*Singolare avventura*» di Vitaliano Brancati, uscì sul numero del 7 gennaio 1934 di «Quadrivio» (pp. 1-2; il testo è riportato integralmente ivi, pp. 161-167, da cui si cita).

²⁸ Ivi, p. 164.

²⁹ Ivi, p. 166.

³⁰ Ivi, p. 165.

³¹ Ivi, p. 163.

Per Chiarini il limite del romanzo risiede nel fatto che Brancati abbia «creduto di far divenire complicato problema morale un tristissimo caso di lussuria»³², il quale

poteva essere normalissimo e banalissimo, e diciamo anche sanissimo, se Enrico non l'avesse complicato e reso malsano con una falsa intellettualità che lo porta a razzolare nel sudiciume, alla ricerca di una coscienza, nascosta come la famosa perla, sotto un cumulo d'immondizia³³.

Pur avendo un «evidente fine morale»³⁴, il dramma di Brancati risulta «moralmente e artisticamente ingiustificato»³⁵: il senso etico di un romanzo non deve emergere da una «tesi che ci si propone, ma da quella forza morale che è in noi ed è presente in ogni momento dell'opera: moralità, che è personalità, e che diviene arte»³⁶.

Le aspre critiche mosse a *Singolare avventura di viaggio* sulla stampa ufficiale influenzarono negativamente la ricezione del libro da parte delle autorità. Così, il romanzo venne sequestrato dalla prefettura di Roma, che lo considerò immorale e antireligioso, vietandone la diffusione nella capitale³⁷ (Brancati per lettera avrebbe scritto di «accuse di immoralità fatte ad occhi chiusi»³⁸). Lo scambio epistolare tra l'autore e l'editore Mondadori testimonia la volontà di quest'ultimo di interrogare direttamente Galeazzo Ciano, capo dell'Ufficio stampa di Mussolini; nonostante ciò, sembra che Mondadori non si fosse esposto eccessivamente nella difesa di un libro che aveva venduto poche copie³⁹. Le pressioni vaticane esercitate sul governo sulla fine dell'Anno Santo straordinario⁴⁰ giustificano forse il ritiro del libro più del «timido, timidissimo accenno d'intelligenza» a cui l'autore vorrà attribuire la responsabilità del sequestro in *Ritorno alla censura*⁴¹. Con una circolare del 22 febbraio 1939, il titolo sarebbe stato inserito nell'elenco di libri non graditi stilato dalla Commissione per la bonifica libraria e quindi proibito in tutta Italia⁴².

Nel 1935, l'opera teatrale *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?* venne autorizzata senza interventi testuali, ma a patto che il titolo venisse modificato⁴³.

Tra il luglio 1937 e il gennaio 1939 Brancati pubblicò su «Omnibus», settimanale di chiara fede fascista diretto da Leo Longanesi, una rubrica che prenderà il nome di *Lettere al Direttore*, nella quale, celata da uno «stile allusivo», si nascondeva un'insofferenza nei confronti della retorica di regime:

La corrispondenza era pubblica nella forma, ma in effetti privatissima, scritta in un inchiostro simpatico che solo il disgusto per la società d'allora rendeva nero. Chi possedeva quel disgusto era in grado di rendere visibili e leggibili le parole. I censori, completamente sprovvisti di risentimento, e pieni di felicità

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 165.

³⁵ Ivi, p. 162.

³⁶ Ivi, p. 165.

³⁷ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., pp. 31-32.

³⁸ Lettera a Mario Puccini del 18 settembre, cit. in Marco Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1605.

³⁹ Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 304.

⁴⁰ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 32.

⁴¹ V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1514.

⁴² Cfr. G. Fabre, *Il censore e l'editore*, cit., p. 333 e 378.

⁴³ Cfr. *infra*, pp. 131-132.

sino all'aquila del loro berretto, non vedevano quasi nulla. Essendo la bile l'unico reagente in grado di far spuntare le vere parole negli spazi bianchi del giornale, soltanto chi era malato di fegato poteva leggere in Italia alcune cose di un certo interesse⁴⁴.

Tuttavia, alcune di quelle parole scritte con l'«inchiostro simpatico» furono intese anche da lettori poco benevoli; tant'è che Longanesi si decise a scrivere all'amico una lettera di questo tenore (13 dicembre 1938):

Da qualche tempo l'umore dei Suoi scritti viene messo in rilievo dai lettori. I doppi sensi delle sue lettere sono ormai compresi da tutti, al punto da rendere possibili quando che sia spiacevoli conseguenze. L'ultima lettera che ora Le rimando ha espressioni e allusioni (come quella a Hitler) che mi paiono molto pericolose⁴⁵.

Nel maggio del 1938 la rivista ospitò il racconto *Il bacio*⁴⁶, un'amara rappresentazione dell'infatuazione per gli uomini di potere, che non subì censure. Soltanto nella versione in volume del 1941 per i tipi di Rizzoli, puntuali varianti intervennero a introdurre il voi fascista al posto del lei⁴⁷. «Omnibus» venne messo a tacere dal regime nel gennaio del 1939 (probabilmente per la costante apparizione di poco gradite foto di guerra e per il tono canzonatorio degli articoli di cultura⁴⁸).

Nel biennio 1942-1943 il teatro di Brancati dovette affrontare una diversa forma di censura in occasione della rappresentazione de *Le trombe d'Eustachio* e di *Don Giovanni involontario*⁴⁹. La censura ufficiale, nonostante qualche taglio, concesse clamorosamente il nulla osta ad entrambe le commedie, soprassedendo sulla loro allusiva, ma comunque difficilmente fraintendibile, vena antigovernativa: «anomalie di una dittatura in piena guerra, proprio quando si avvertiva minacciosamente su tutti i muri: "taci, il nemico ti ascolta!"»⁵⁰. In entrambi i casi, a Milano e a Roma, furono le squadre fasciste a disturbare la messa in scena in segno di protesta, provocando l'intervento degli agenti di pubblica sicurezza per sedare i disordini.

In qualche caso non a torto, si è scritto che Brancati godette di «un'immunità forse intenzionalmente miope»⁵¹ da parte del regime, la cui censura nel dopoguerra venne più volte condannata con ironico disprezzo dallo scrittore siciliano. Ad esempio, ne *I fascisti invecchiano*, dopo aver dichiarato di non credere che «la mancanza di opere d'arte eccellenti, sotto il regime fascista, fosse dovuto alla censura, [...] ma le fantasie erano morte per mancanza di alimento»⁵², Brancati denunciò che nel Ventennio «il pensiero aveva abbandonato gli scritti per rifugiarsi nei

⁴⁴ Vitaliano Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1512.

⁴⁵ La missiva è parzialmente trascritta in Vanna Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo. Lettere*, in «Otto/Novecento», XII, 6, novembre-dicembre 1988, p. 75.

⁴⁶ N. II, 20, 14 maggio 1938 (ora in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 179-186).

⁴⁷ Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, ivi, p. 1810.

⁴⁸ Cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 93; per una descrizione del periodico e per la collaborazione di Brancati, si rimanda all'intero capitolo *Barcamenarsi sotto il regime 2: la collaborazione con "Omnibus"*, ivi, pp. 91-107.

⁴⁹ Per la censura delle due opere sia nel corso del Ventennio che nel dopoguerra, cfr. *infra*, pp. 123-127 e pp. 149-159.

⁵⁰ Nino Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, in «Belfagor», LX, 6, 30 novembre 2005, p. 688.

⁵¹ Ivi, pp. 688-689.

⁵² V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1458.

discorsi privati. Lo scritto era un'esercitazione vuota di significato ad uso della censura. [...] Non saprei dire se, in tal modo, fosse scomparsa l'ipocrisia o la dignità»⁵³. Oppure, in un articolo del 1947 del *Diario romano*, dove con efficacia si evidenzia il rischio concreto che, dopo anni di oscurantismo, nei fatti venisse esasperato ciò che a parole era stato tenuto nascosto:

I giovani italiani, che la censura ha tenuto per vent'anni al buio di notizie simili [di cronaca nera] rimangono trasecolati davanti a questi avvenimenti. Essi hanno visto cose anche peggiori, ma non sono abituati a leggerle. Il realismo della parola è per essi più insopportabile che non quello dei fatti. Essi vogliono vedere qualunque cosa, e sono in grado di vederla senza battere ciglio, ma non vogliono sapere. Per questo sono più capaci di compiere un delitto efferato che di scrivere *Delitto e castigo*⁵⁴...

Fu nel pamphlet *Ritorno alla censura* che Brancati spese le parole più dure nei confronti degli uffici censori del ministero della Cultura Popolare, i cui atti «formano il capitolo più importante nella storia della stupidità e della prepotenza in Italia»⁵⁵. Nelle stanze del palazzo di via Veneto si annidava pure qualche «brava persona», disposta a concedere qualche libertà alla cultura, tra cui lo scrittore conta, seppur non nominandolo direttamente, il capo della censura teatrale e di fatto il censore unico del teatro fascista, Leopoldo Zurlo, «prefetto del tempo giolittiano [...] ancora ricordato per la sua discrezione. I primi tempi di una dittatura che succeda a una democrazia sono migliori dei primi tempi di una democrazia che succeda a una dittatura»⁵⁶. Oltre ad avvalersi di forme bieche di censura, diretta ed indiretta, ben esemplificate dalle numerose circolari trascritte puntualmente da Brancati, il Minculpop esercitava una generalizzata funzione di controllo per assecondare la retorica di regime:

In una via elegante di Roma, c'è un edificio famoso per il contributo che porta da venticinque anni all'aggravamento dell'ignoranza e della rozzezza italiane. Sotto il fascismo, era la sede del Ministero della Cultura popolare. Il popolo veniva coltivato col metodo con cui si prepara in Italia per il venerdì santo il germoglio di grano bianco come la carta, da collocare davanti al sepolcro di Gesù Cristo: tenendolo al buio. La cultura del popolo doveva consistere nel conoscere minutamente quanto fosse grande, buono, infallibile, potente, lungimirante e fisicamente bello il suo capo. Sul proprio conto doveva sapere soltanto che era il primo popolo del mondo, il più forte, il più geniale, e il meglio armato. [Agli] impiegati del Ministero [...] era affidato il compito di vietare quanto non entrasse nel quadro di una tale "cultura"⁵⁷.

Nel far ciò, gli impiegati ministeriali commettevano anche un ulteriore sopruso, quello di esaltare e sovvenzionare opere di sfacciata propaganda: «chiunque abbia avuto qui un lampo di cretineria o un momento di ubbriachezza fanatica, ha ottenuto il consenso pronto e unanime di questo Ministero, e ora lo ricorda come la carezza di un mostriciattolo»⁵⁸. Brancati era stato lusingato da tali riconoscimenti e non si dimenticò di ricordarlo («Conosco dunque per esperienza la solidarietà degli sciocchi ufficiali per l'atto sciocco di un privato»⁵⁹).

⁵³ Ivi, p. 1472.

⁵⁴ Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1291; il brano venne citato in un diario del 1952 (cfr. ivi, p. 1574).

⁵⁵ Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1509.

⁵⁶ Ivi, p. 1508.

⁵⁷ Ivi, p. 1507.

⁵⁸ Ivi, p. 1514.

⁵⁹ *Ibidem*.

2.2 Ritorno alla censura

Come è noto, *Ritorno alla censura* non venne scritto per condannare retrospettivamente l'operato dell'ormai tramontato ministero della Cultura Popolare, ma costituisce la pronta risposta dello scrittore al più duro attacco censorio che gli venne rivolto nell'Italia Liberata: la proibizione de *La governante* nel 1952. Al divieto, Brancati «lottò con la sola arma che fosse congeniale alla sua natura riservata: la penna»; ne uscì fuori un «saggio voltairiano, sull'ottusità e la pericolosità di certi nostri uomini di potere», un «obbiettivo e premonitore atto d'accusa di tutto un sistema e di tutta una classe dirigente»⁶⁰. Strutturato con una rigida impostazione retorica e sorretto da una prosa che si giova delle migliori armi stilistiche di cui Brancati ha dato prova⁶¹, il pamphlet denuncia la drammatica continuità tra la censura fascista e quella democristiana. Il fascismo diviene un metro di paragone per valutare in che misura e con quali modalità il diritto alla libertà d'espressione venisse violato anche dopo la caduta del regime⁶². Dopo una breve parentesi corrispondente al biennio 1945-1946, durante il quale «la nostra società si sottopose a un duro esame, fu vivace, curiosa, drammatica, moderna», già dal 1947 «la classe dirigente italiana si convinceva che, in fin dei conti, il fascismo non era stato quel grande peccato di cui parlavano gli uomini di cultura [...]. Cominciò il processo all'antifascismo: grigio, rozzo, barbarico»⁶³. Le tendenze liberali che erano fiorite con la fine della guerra furono presto accantonate, perdendo terreno rispetto alla retorica, «ai gusti, all'eloquenza, ai costumi dei partiti di massa»⁶⁴. Nessuno, né da parte cattolica né da sinistra, a parere di Brancati osava «condannare il principio della censura in modo totale [...]. La parola libertà è pronunciata a bassa voce, e il meno possibile, perché si teme di apparire liberali»⁶⁵. Nel 1948, lo scrittore affermò di non aver mai visto «la rozzezza essere tanto superba verso la cultura. L'artista moderno, specialmente se è conformista e pauroso, somiglia a uno scultore a cui il marmo dia degli ordini, invece di riceverli»⁶⁶. Prima timidamente, poi in modo sempre più prepotente, sui giornali della destra cominciavano ad apparire le prime accuse nei confronti di chi, dopo aver sostenuto il regime, l'aveva poi rinnegato:

I giornali fascisti chiamano traditori tutti coloro che, quindici, dieci, cinque anni addietro si sono convertiti dal fascismo alla libertà.

Il loro linguaggio è gesuitico: respingono la qualifica di fascisti come una calunnia, ma rinfacciano a molti italiani come un tradimento il non essere più fascisti; dicono di disprezzare il fascismo, ma amano la *coerenza* (sia pure nell'errore), in nome della quale l'Italia dovrebbe essere ancora e per sempre tutta fascista⁶⁷.

⁶⁰ Sono parole di Anna Proclemer, in Vitaliano Brancati, Anna Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, Milano, Giunti Editore, 2016, p. 175.

⁶¹ Cfr. Domenica Perrone, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i 'piaceri' della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003, pp. 141-142.

⁶² Cfr. *ivi*, p. 143.

⁶³ Vitaliano Brancati, *Ritorno alla censura*, in *Id.*, *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1519 e 1523.

⁶⁴ *Id.*, *Diario romano*, in *Id.*, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1265.

⁶⁵ *Ivi*, p. 1382.

⁶⁶ *Fuerim, Intervista a Brancati*, in «La Fiera Letteraria», III, 3, 23 gennaio 1948, ora in Vitaliano Brancati, a cura di Walter Pedullà, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010, p. 69.

⁶⁷ V. Brancati, *Diario romano*, in *Id.*, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1290. Cfr. anche lo scambio epistolare con Telesio Interlandi cit. in V. Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo*, cit., pp. 77-78.

Dopo rapide e inefficaci epurazioni, la società dell'Italia Liberata continuava a contare sugli stessi dirigenti, gli stessi imprenditori, gli stessi intellettuali che avevano animato la vita politica, economica, amministrativa e culturale nel Ventennio. A tal proposito Brancati scrisse di una sorta di «allucinazione ottica»:

i vecchi impiegati sono ancora lì, nel palazzo di Via Veneto [...]. Le bombe [alleate] hanno provocato per loro uno spostamento d'aria che li ha allontanati per uno o due anni dalle loro sedie (il tempo dei Comitati di Liberazione che essi ricordano con orrore); subito sono tornati, e adesso sono tutti seduti dietro ai loro tavoli⁶⁸.

Ad essere allarmante agli occhi dell'autore non è solo la riproposizione di impiegati e figure dirigenziali già attive nell'apparato politico fascista, ma soprattutto la continuità di pratiche e attitudini di cui essi si fecero portatori. La censura è il termostato con cui misurare tali affinità. «Con lenti, ma continui regressi»⁶⁹, il controllo governativo sul teatro e sul cinema, meno sulla carta stampata («il libro in Italia è ancora libero»⁷⁰), si faceva sempre più stringente, quasi più rigido rispetto a quello operato durante il fascismo e – rischio ancor maggiore – le imposizioni governative trovavano spesso una pericolosa convergenza con gli istinti conservatori del pubblico⁷¹. Per una «naturale disposizione al “tradimento”», per la quale gli impiegati ministeriali «sotto la tirannide strizzano l'occhio alla libertà, e sotto la libertà, ahimè, alla tirannide»⁷², in tempi di democrazia vennero persino vietate opere a cui nel corso del Ventennio era stato concesso il nulla osta.

In Brancati è sempre una questione di sguardi. E gli occhi dei censori, «nei corridoi oscuri ove l'inchino è più strisciante», a partire dal 1947 «tornarono alle loro vecchie strizzatine»⁷³. Proprio nel '47 a dirigere il sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, un ufficio appositamente allestito per ospitare «l'odio per la cultura»⁷⁴, venne nominato Giulio Andreotti:

nel suo volto, quale appare dalle fotografie, c'è come un'implorazione d'indulgenza. E non saremo noi a negargli quest'indulgenza [...]. Ma un giovane di questa qualità non deve esser messo a contatto con la cultura, specialmente se il contatto con la cultura consiste, come sempre in quel palazzo di via Veneto, nel far da tramite, per non dire da spia, fra l'autore che ha scritto una commedia o un soggetto, e la polizia che deve proibirlo. Correrà il rischio che l'implorazione d'indulgenza rimanga inascoltata e venga giudicata anzi un modo troppo disinvolto e insufficiente della natura di chiedere scusa, attraverso le fattezze di un volto, per quello che il volto penserà e dirà⁷⁵.

Nel volto del giovane Sottosegretario gli impiegati lessero senza equivoci «l'ordine di eseguire la volontà dei Gesuiti, dell'Azione cattolica e dei fascisti a cui l'Azione cattolica non ha smesso mai

⁶⁸ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1515.

⁶⁹ Ivi, p. 1535.

⁷⁰ Ivi, p. 1524. Ma si vedano le amare considerazioni avanzate in M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., pp. 82-83.

⁷¹ Cfr. Paolo Mario Sipala, «L'arte di arrangiarsi» nell'ideologema polemico di Vitaliano Brancati, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, Catania, Assessorato regionale ai beni culturali e p.i., 1983, p. 19.

⁷² V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1508-1509.

⁷³ Ivi, p. 1525.

⁷⁴ Ivi, p. 1523.

⁷⁵ Ivi, p. 1524.

di ammiccare»⁷⁶. Il ritratto di Andreotti sembra quasi edificante a confronto con l'acredine con la quale Brancati si scagliò contro Cesare Vico Lodovici, relatore e consulente artistico presso l'Ufficio di censura teatrale tra il 1944 e il 1953, annoverato dallo scrittore nell'«esercito di letterati falliti, che, non essendo in grado di scrivere una commedia, credono di rientrare in contatto con la letteratura proibendo la commedia scritta da un altro»⁷⁷. Schierato «coi potenti di tutti i tempi» e dominato da «un sentimento burocratico della storia», il commediografo e traduttore, autore di drammi che mutavano l'oggetto della propria celebrazione ad ogni cambio di bandiera, si fregiava della massima: «L'arte si fa anche vietandola»⁷⁸.

L'elenco dei divieti imposti dagli uffici di via Veneto nel corso del sottosegretariato andreottiano e citati da Brancati è lungo e presentato con precisione documentaria (viene ricordata la censura di molte riviste, come dei capolavori di Shakespeare e di Machiavelli, nonché alcuni provvedimenti presi nei confronti delle stesse opere brancatiane⁷⁹).

La «tirannide clericale»⁸⁰ imponeva il divieto di «nominare un prete senza far squillare da tutti i lati del palcoscenico centinaia di osanna, quello di scherzare su Adamo ed Eva e persino sul serpente, quello di ricordare le debolezze di san Pietro, quello di trattare il mito di Lazzaro senza la più stretta ortodossia»⁸¹. Facendo proprio l'accostamento denunciato dal verso di Umberto Saba che recita «Dopo il nero fascista il nero prete» (*Opicina* 1947), testualmente citato in *Ritorno alla censura* senza indicarne esplicitamente l'autore⁸², Brancati svela la struttura feudale di un'Italia anacronistica. Alla dittatura della casta militare imperante nel Ventennio era succeduta un'altra casta, quella clericale, che si esprimeva attraverso il partito di governo: «mettere in caricatura il fascismo del 1936 o il clericalismo del 1952 significa dunque "offendere la Patria"»⁸³. La conquista del potere politico comporta inevitabilmente l'acquisizione dell'egemonia sul mondo culturale, che si concretizza con un sistema censorio rigidamente clericale. «Ci sentiamo soffocare nel fumo dell'incenso»⁸⁴, conclude Brancati, rielaborando le parole già scritte in forma privata in una lettera ai genitori del 23 gennaio 1952: «Un'aria di sacrestia invade l'Italia. I soli che ancora riescono a respirare, in mezzo al fumo dell'incenso, sono i libri. In questo campo, la libertà è ancora completa»⁸⁵.

Oltre a mostrare una scoperta sensibilità nei confronti di questioni inerenti anche solo tangenzialmente alla religione, la censura postfascista era profondamente ossessionata dalle tematiche erotiche. Due anni dopo, Brancati ricordava con sarcasmo il 1945, l'«anno in cui l'Italia, libera dal Ministero della Cultura popolare, s'intrattenne apertamente sul problema del sesso. Pederastia e Iniziativa della donna furono i due "problemi", trattando i quali il "pensiero

⁷⁶ Ivi, p. 1526.

⁷⁷ Id., *Diario romano* [1952], in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1575.

⁷⁸ Id., *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1532-1533.

⁷⁹ Cfr. ivi, p. 1526 e ss.

⁸⁰ Ivi, p. 1543.

⁸¹ Ivi, p. 1535.

⁸² Cfr. ivi, p. 1541.

⁸³ Ivi, p. 1532.

⁸⁴ Ivi, p. 1555.

⁸⁵ Corrado Brancati, *Vitaliano mio fratello*, Catania, Edizioni Greco, 1991, p. 41.

progressivo” credette di svelare all’Italia tutto il suo coraggio»⁸⁶. Nel libello del ’52 lo scrittore si ritrovò a rimpiangere perfino quel livello di discussione politica, messo a tacere per volontà di un «partito erotomane»⁸⁷, quale era agli occhi di Brancati la Democrazia Cristiana:

l’argomento del sesso trova il partito, e dunque la sua censura, pronto a scattare. Lo scatto, apparentemente moralistico e tutto rivolto contro la libertà di trattare certi argomenti, è nella sua sostanza squisitamente sensuale. Questa *pruderie* è morbosa. [...] Ma non far parlare pubblicamente, in termini di poesia o letteratura, di certe cose, equivale talvolta, per una sottile operazione sadistica, ad agire in segreto nel senso di quelle cose⁸⁸.

Nell’apologo *Un sogno*, pubblicato in appendice a *Ritorno alla censura*⁸⁹, la fantasia brancatiana porta all’exasperazione una società fondata su tali principi e «il sogno diviene l’espedito per radiografare impietosamente il presente»⁹⁰. In un mondo distopico popolato di spie nel quale regna l’armonia tra le classi, gli uomini, i quali devono ovviamente condurre una vita separata rispetto dalle donne, si coricano ogni sera accompagnati dal seguente avviso, emanato dagli altoparlanti presenti ad ogni angolo della città: «Non fornicare!»⁹¹.

Ritorno alla censura viene dedicato esplicitamente ai giovani, esortati a non lasciarsi ingannare da chi prima ha venduto loro il fascismo spacciandolo per ribellione e ora tenta di fare altrettanto con la «dittatura clericale»⁹². Non solo audace ma passiva denuncia, dunque, il saggio assume la forma di un attivo invito a dichiarare apertamente e collettivamente la ripugnanza verso ogni forma di censura preventiva, verso le «catene del pensiero»⁹³ imposte dall’Italia possidente, dominata da un’instirpabile paura nei confronti della cultura. Oltre che ai giovani, il discorso è ovviamente rivolto anche a tutti intellettuali, esortati a non piegarsi alle imposizioni governative: «un’arte di stato o di governo non è concepibile. Una fantasia che approvi è soltanto ridicola», aveva già ammonito Brancati dalle pagine del «Corriere d’Informazione» nell’aprile del 1951⁹⁴; invece di piegarsi al ridicolo della sottomissione, la fantasia, come un pungolo per il potere, doveva mostrarsi sempre «diabolica nei riguardi di una società costituita»⁹⁵. D’altra parte, un vero intellettuale non può rinnegare la libertà, giacché, nel momento stesso in cui lo facesse, smetterebbe i panni di intellettuale, vestendo quelli di un «uomo comune impaurito»⁹⁶.

Quella di Brancati è anche una battaglia per la precisione terminologica, ai danni della fumosità di affermazioni mistiche e dogmatiche⁹⁷, che mira a definire una volta per tutte il significato della parola libertà. Proprio al principio del saggio, in una premessa «intessuta prevalentemente di

⁸⁶ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1348.

⁸⁷ Id., *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1539.

⁸⁸ Ivi, p. 1540.

⁸⁹ Già edito sul «Corriere della Sera» del 28 febbraio 1952.

⁹⁰ D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 145.

⁹¹ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1565.

⁹² Cfr. ivi, p. 1554.

⁹³ Ivi, p. 1506.

⁹⁴ Id., *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1531.

⁹⁵ Ivi, p. 1533.

⁹⁶ Id., *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1502.

⁹⁷ Brancati contrappone al «ragionamento confuso» dei «mistici del nostro tempo» un «ragionamento per idee chiare e distinte»: «costringerli alla chiarezza è come svegliarli brutalmente» (ivi, p. 1505).

negative programmatiche (volte a sgombrare il campo da errori comuni) cui si contrappongono delle affermative dalla concisione epigrammatica»⁹⁸, Brancati intende rimuovere ogni possibile equivoco. Lo scrittore si riferisce esclusivamente alla «Libertà-moralità con cui Croce giustamente fa coincidere l'attività stessa dell'uomo, la sua realtà»⁹⁹. Come già aveva anticipato in una pagina del *Diario romano* del 1947¹⁰⁰, Brancati mette in guardia da un uso scorretto e ambiguo della parola libertà: i sintagmi libertà dal bisogno, dalla paura, dalla guerra sono meri giochi di parole. Lo scrittore pachinese prende così le distanze da una certa retorica rivoluzionaria che antepone la libertà dalla miseria a quella d'espressione, ma anche dalla propaganda degli Alleati. Nello scrivere il saggio, si ricordò forse delle banconote diffuse nel sud Italia nel '43 dal governo militare alleato (Amgot), che sul retro presentavano l'elenco delle quattro libertà che venivano gentilmente restituite all'Italia: libertà di parola, di religione, libertà dalla miseria e dalla paura¹⁰¹.

Brancati scrisse *Ritorno alla censura* in poche settimane, tra il gennaio e il febbraio 1952¹⁰². Ironia della sorte, o – meglio – a conferma di quanto affermato nel libello, più di un editore si rifiutò di pubblicare il testo: Bompiani chiese all'autore che venissero tagliati alcuni passaggi in riferimento al sottosegretariato alla Presidenza del Consiglio («Quando tu fai l'analisi dell'ex-Ministero della Cultura Popolare potresti esimerti da qualsiasi commento tanto precisa è la parola e tanto precisi sono i fatti. [...] non consento in quei modi e in quelle forme che [...] sono essi stessi metodi di violenza»¹⁰³); Einaudi impose invece di rimaneggiare il testo nelle parti più apertamente ostili nei confronti dei comunisti (così dichiarò Brancati¹⁰⁴, ma in una lettera di Paolo Serini, collaboratore Einaudi, si legge: «il tuo saggio ci guadagnerebbe a esser più breve, più scattante, con meno

⁹⁸ D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 143.

⁹⁹ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1503.

¹⁰⁰ «Si parla finalmente di libertà in nome degli operai, e non di quella a cui aspirano i dogmatici e i fanatici (libertà dal diavolo, libertà dal bisogno, libertà sessuale ecc.), ma della sola degna di questo nome: libertà d'opinione e di stampa. (I capi dei partiti di massa di destra o di sinistra hanno finoggi convocato gli intellettuali più sofisticati con l'ufficio di cavillare il più possibile sulla parola libertà sino a farle significare tutti i bisogni tranne quello di pensare ed esprimersi liberamente.)» (Id., *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1273-1274).

¹⁰¹ Cfr. P. Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, cit., p. 42.

¹⁰² Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1746. La prima idea di pubblicare *La governante* con un pamphlet in appendice risale ai giorni precedenti la comunicazione ufficiale del divieto della commedia da parte degli uffici censori (cfr. la lettera del 23 gennaio 1952 in C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 41).

¹⁰³ Lettera di Bompiani a Brancati del 18 febbraio 1952, cit. in Enzo Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 78. Nel saggio vengono riportati alcuni brani dell'epistolario tra Brancati e Bompiani: dapprima (26 gennaio), nonostante fosse convinto che le loro opinioni non fossero completamente convergenti («Se potrai conciliare la tua amicizia per me col tuo modo di vedere le cose di oggi in Italia, che non so se sia severo quanto il mio, ti vorrei pregare di far comporre presto la commedia», lettera del 26 gennaio, ivi, p. 77), lo scrittore si era rivolto all'editore confessando di non voler «condurre questa piccola battaglia pro la libertà fuori dalla tua Casa» (*ibidem*) e dimostrandosi disposto anche a stampare il libello con «una nota simile a quella che portano i giornali in calce a certi articoli, per dire che li pubblicano ma non li condividono» (lettera del 10 febbraio, *ibidem*). Bompiani prese tempo, suggerendo persino a Brancati di pubblicare la commedia su una rivista di settore, «Sipario» (ivi, p. 78), finché, a seguito di un colloquio telefonico durante il quale comprese che lo scrittore non avrebbe approvato alcuna modifica al suo testo, impose il suo perentorio veto alla pubblicazione.

¹⁰⁴ Cfr. la lettera a Laterza del 2 marzo 1952, in C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 44.

digressioni storico-ideologiche e meno attacchi e “fatti personali”. [...] Infine, una maggior leggerezza di tocco e misura di linguaggio nelle pagine su Andreotti eviterebbe il pericolo che al lettore esse possano sembrare dettate da risentimento personale»¹⁰⁵). In entrambi i casi, inevitabilmente Brancati si rifiutò di «spostare una virgola»¹⁰⁶. Sarà la casa editrice Laterza ad assumersi la responsabilità di stampare un saggio (e una commedia) animato da tale vigore polemico. Il pamphlet uscì ad aprile (in calce venne riportata la data Roma, marzo 1952).

Oltre ai rifiuti editoriali, una grave delusione venne a Brancati da parte di Alberto Moravia, al quale lo scrittore aveva chiesto di scrivere una prefazione al libro. L'invito venne declinato, poiché l'amico si riconobbe con malcelato fastidio nella figura di un personaggio de *La governante*, Alessandro Bonivaglia, personaggio trattato da Brancati con lo stesso «rispetto venato di disapprovazione»¹⁰⁷ riservato all'amico scrittore. Bonivaglia è un uomo ossimorico,

che si direbbe contemporaneamente allegro e annoiato, felice di lavorare e stanco, sicuro di sé e pieno di oscuri presentimenti, a giudicare dal modo con cui sbadiglia, fa scrocchiare le dita, si diverte, impallidisce, si rivolta sul divano come un malato sul letto, ride bruscamente, dice tutto d'un fiato: «Ah, vorrei morire!». Qualcosa d'infantile e di gaio è nell'atto con cui egli comprende le cose, ma invariabilmente il risultato di ogni suo sforzo mentale è una cognizione lugubre¹⁰⁸.

Che la persona di Moravia, con Brancati a Taormina durante la composizione della commedia, fosse stata d'ispirazione per delineare la figura di Bonivaglia è stato dichiarato dallo stesso autore in una lettera ad Anna Proclemer dell'ottobre 1951:

Nel secondo atto c'è uno scrittore. Moravia, con uno dei suoi tanti gesti bruschi e rovinosi, ha preso un foglio, ha letto, e ha esclamato: “Ma questo sono io!”. Veramente ho avuto lui davanti agli occhi – per non metter su il solito scrittore di maniera. Si è vendicato aggiungendo: “Non troverai un attore che lo sappia fare”¹⁰⁹.

La delusione fu tanto più cocente dal momento che Brancati aveva ammirato le numerose prese di posizione contro la censura di Stato¹¹⁰ da parte di uno scrittore anch'egli fortemente colpito dalla censura clericale¹¹¹. Si legge in una lettera inviata ad Anna il 24 aprile 1952:

¹⁰⁵ Lettera a Brancati del 29 febbraio 1952, cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 79.

¹⁰⁶ Lettera di Vitaliano Brancati a Laterza del 2 marzo 1952, in C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 44.

¹⁰⁷ Antonio Di Grado, “Protestante senza saperlo”?, in *Vitaliano Brancati*, a cura di Walter Pedullà, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010, p. 110.

¹⁰⁸ Vitaliano Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1211. Moravia probabilmente non apprezzò nemmeno la sprezzante critica nei confronti degli scrittori neorealisti di cui la commedia si fa portavoce, una critica presto definita «anti-moraviana» (cfr. la lettera di Arrigo Benedetti a Brancati del 16 maggio 1952, cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 85).

¹⁰⁹ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 169.

¹¹⁰ Cfr. V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1366-1367 e 1381-1382.

¹¹¹ Cfr. Carlo Muscetta, *Uno scrittore protesta contro la censura*, in «Rinascita», IX, 5, maggio 1952, p. 306: «Brancati [...] si è divertito a ritrarre dal vero (divertimento riuscitissimo) un celebre scrittore contemporaneo [...]. Ora questo scrittore sparge ben dati e ben meritati insulti alla borghesia. [...] Rappresentare questa roba, via, siamo giusti: sarebbe stato un'enormità. Non potevano rendersene complici i prudentissimi censori. E figuratevi con quanta gioia si saranno accorti di avere in qualche modo precorso l'Indice, che si è occupato recentemente delle opere di Alessandro Bonivaglia e le ha additate al braccio

Ieri mi ha telefonato Moravia, al quale ieri l'altro avevo portato le bozze del pamphlet e della commedia. Con voce grave e accorata mi ha detto: «Ma io non posso farti l'articolo.»

«Perché?», ho domandato sorpreso.

«Sarei cornuto e bastonato.»

Nientedimeno, se l'era presa per il personaggio dello scrittore. La cosa mi ha addolorato in modo estremo. È possibile che un uomo intelligente si comporti nei riguardi di se stesso come un dittatore? [...]

Doppia censura. Quest'altra non me l'aspettavo¹¹².

A libro stampato, molte furono le dichiarazioni di stima e di complicità da parte della comunità letteraria testimoniate dall'epistolario brancatiano¹¹³ e dalla stampa («finora niente insulti», scrisse Brancati in una lettera del 2 giugno¹¹⁴). Il 24 maggio lo scrittore partecipò a Parigi al Congresso Internazionale per la Libertà della cultura¹¹⁵, dove intervenne con un discorso sul tema "Universalità e diversità" dal titolo *Le due dittature*¹¹⁶. Quindi venne invitato a Firenze alla conferenza per l'inaugurazione dell'Associazione per la Libertà della Cultura, alla presenza di Salvemini e Calamandrei¹¹⁷.

Inoltre, la prefazione di *Ritorno alla censura* venne letta nel corso di una seduta al Senato, tra risate e consensi intervallati da «qualche "Non è vero!"»¹¹⁸ pronunciato da un imbarazzato Andreotti. Da sinistra venne sollevata la consueta polemica nei confronti di uno scrittore sì impegnato, ma non militante. Si vedano a titolo d'esempio le critiche mosse in *Uno scrittore protesta contro la censura*, l'articolo firmato da Carlo Muscetta¹¹⁹ su «Rinascita». Il critico comunista rimproverò a Brancati una «sottintesa rassegnazione che oramai ben poco ci sia da fare contro una reazione destinata a prevalere»¹²⁰ e lo invitò ad «uscire una buona volta da un atteggiamento arrendevole e crepuscolare, per cui in segreto si desidera che il fascismo o il clericalismo, in una parola la vecchia decadenza italiana prosperi e si consolidi, per poterci declamare su le nostre brave orazioni libertarie»¹²¹. Per ottenere risultati concreti, la lotta degli intellettuali per la libertà doveva necessariamente intrecciarsi con quella dei lavoratori. A Muscetta non sfuggì il profondo anticomunismo che animava le parole brancatiane («quando si tratta di sacrificare la libertà di pensiero, la direzione in cui si compie quest'atto disonorevole, o verso destra o verso sinistra, non

secolare. "Che naso (avranno detto fra sé) che naso abbiamo avuto!" E se lo saranno accarezzato con voluttà, pregustando una bella carriera e un potere sempre meglio adeguato a tanto fiuto».

¹¹² V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 181. Ancora nel 1965, Moravia si infastidì che Giorgio Albertazzi, il quale interpretava la parte di Bonivaglia nella prima messa in scena della commedia, a suo avviso lo avesse messo in caricatura (cfr. *ivi*, p. 162).

¹¹³ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 93, ed E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 84 e ss.

¹¹⁴ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 185.

¹¹⁵ Cfr. *ivi*, p. 183.

¹¹⁶ Ora in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1569-1577.

¹¹⁷ Cfr. la lettera del 25 giugno 1952 in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 196.

¹¹⁸ Lettera di Brancati dell'11 giugno 1952, *ivi*, p. 188.

¹¹⁹ Una copia di *Ritorno alla censura* venne inviata dalla casa editrice a Muscetta su richiesta dello stesso Brancati (cfr. la lettera dello scrittore a Laterza del 18 aprile 1952, cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 83).

¹²⁰ C. Muscetta, *Uno scrittore protesta contro la censura*, cit., pp. 305-307 (la citazione è a p. 306). Il saggio è stato poi pubblicato con il titolo *Brancati e la censura*, in *Id.*, *Letteratura militante*, Firenze, Parenti, 1953, pp. 278-283.

¹²¹ *Ivi*, p. 307.

conta: si può dire anzi che è sempre la stessa»¹²²), ma forse sottovalutò la totale incapacità da parte dello scrittore siciliano di concepire una collaborazione virtuosa tra intellettuali e partito. A tal proposito, si leggano le parole scritte da Brancati già nel 1946, quindi in una fase che, come abbiamo visto, sarebbe stata a posteriori considerata ancora idilliaca per quanto riguarda il rapporto tra scrittori e potere:

A siffatti moralisti [gli uomini di partito che esercitano pressioni sugli artisti], che vogliono dominare dal basso le cose alte, bisognerà rispondere sempre sbattendogli la porta in faccia. E se una poesia ermetica, tutta chiusa e remota, è nient'altro che una porta, sprangata rudemente sul petto di tali vanitosi e prepotenti, sia benedetta la poesia ermetica¹²³!

Il tema della censura è centrale nell'intero discorso brancatiano, affiorando – come si vedrà – a più riprese nelle stesse opere drammatiche dell'autore, nonché nella corrispondenza e negli scritti giornalistici e saggistici. Ben prima di *Ritorno alla censura*, ad esempio, Brancati aveva scritto parole molto dure in difesa della libertà d'espressione anche negli articoli che compongono il già citato *Diario romano* e ne *I fascisti invecchiano*, dove si legge:

Il giorno in cui gli operai chiederanno le due Camere, la libertà di stampa e d'opinione, la tolleranza religiosa, e respingeranno con dispetto un'opera d'arte, o di scienza che sia falsificata dalla propaganda!... Più bello di un giorno simile non può essere che l'altro in cui queste medesime cose le chiederanno i contadini¹²⁴.

Sposando l'interpretazione avanzata da Paolo Mario Sipala, si può identificare nel tema della censura e dell'anticonformismo l'«ideologema» dell'intera produzione di Vitaliano Brancati, la «radice unitaria» che tiene in sé il suo essere antifascista, anticlericale, anticomunista, e che, «materializzandosi ai diversi livelli della struttura dei singoli testi, ne garantisce la continuità ideologica»¹²⁵.

2.3 La censura cinematografica

2.3.1 Le collaborazioni con Zampa

L'unico film tratto da un'opera brancatiana e curato dallo stesso autore è *Anni difficili* (1948)¹²⁶, che, insieme ad *Anni facili* (1953) e *L'arte di arrangiarsi* (1954) compone la trilogia diretta da Luigi Zampa, «regista tra i più coraggiosi, tra i più attaccati dalla censura, tra i più invisibili all'Italia

¹²² V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1302.

¹²³ Id., *La commedia di Raffaele. Lettera aperta di Vitaliano Brancati*, in «L'Europeo», II, 26, 30 giugno 1946, p. 11. Cfr. anche Id., *Diario romano* [1953], in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1590-1591: «Il nostro tempo non è in grado di apprezzare l'arte. È pieno di moralisti che si fanno venire il mal di testa col problema sociale e morale dell'arte, ma che in realtà odiano l'arte nella sua vera essenza».

¹²⁴ Id., *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1455.

¹²⁵ P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 122.

¹²⁶ Il film venne prodotto dalla Briguglio Film. Per la censura di *Anni difficili* e per il dibattito sulla stampa dell'epoca, cfr. Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2012, pp. 46-52 e 127-131.

democristiana»¹²⁷. La pellicola vide la collaborazione di Brancati come soggetto e sceneggiatore nel segno della «comune fiducia nella poetica del comico»¹²⁸. In sede di revisione preventiva, una commissione decisamente impreparata sulla trama dell'opera¹²⁹ si dimostrò titubante nei confronti di una materia

trattata senza riserve e senza indulgenza: è certo il rimprovero più forte e più aperto rivolto al popolo italiano da un italiano. [...] Non ci sono accuse contro individui o classi sociali; tutti gli italiani hanno peccato¹³⁰.

Agli occhi degli osservatori internazionali, la «coraggiosa confessione» poteva però «costituire la prova migliore del nostro completo riscatto dalle false ideologie politiche»¹³¹. In virtù di ciò, venne accordato il certificato di nazionalità alla sceneggiatura, presentata con il titolo provvisorio di *Credere obbedire combattere*, suggerendo, «per motivi di facile intuizione», il taglio di una battuta che faceva diretto riferimento alle note dichiarazioni di Pio XI nei confronti di Mussolini («E il Papa? Che cosa ha detto il Papa? Che quell'uomo l'ha mandato la Provvidenza!»¹³²) e di un'esclamazione che poteva recare offesa agli alleati francesi («Cosa fa la Francia? Schifo!»¹³³). Così Brancati avrebbe ricordato le successive vicende della pellicola tratta da *Il vecchio con gli stivali*:

Nel 1948, il film *Anni difficili*, tolto dal mio racconto *Il vecchio con gli stivali*, stava per essere vietato. Nel film si vedevano gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 dichiarare la *Norma* di Bellini opera antifascista, perché «vi si parlava male di Roma». E gli impiegati del Ministero della Cultura del 1935 erano quegli stessi impiegati del 1948 che ora assistevano alla proiezione privata del film come giudici e censori in nome dell'Italia democratica. Ma *Anni difficili* passò. Io dissi al produttore: «Hanno avuto paura degli articoli dell'«Europeo»». Il produttore sorrise. Se la ragione fosse stata quella, si sarebbe allarmato anche lui (in Italia molta gente preferisce essere malmenata dalla polizia piuttosto che difesa dalla stampa). Per fortuna la vera ragione si trovava nelle tradizioni del nostro Paese: era stato messo in tutta fretta tra i nomi degli sceneggiatori del film quello di un ragazzo che aveva assistito due o tre volte, con gli occhi imbambolati e in silenzio, alle nostre ultime sedute di lavoro. Questo ragazzo faceva parte del gabinetto del sottosegretario, ed era suo amico¹³⁴.

Come noto, oltre allo stesso regista, a Sergio Amidei ed Enrico Fulchignoni, nell'elenco degli sceneggiatori accreditati venne inserito anche Franco Evangelisti, caro amico e collaboratore del

¹²⁷ Ivi, p. 12.

¹²⁸ S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 59; cfr. anche A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 133 e ss.

¹²⁹ Cfr. ivi, p. 46.

¹³⁰ Appunto per il Sottosegretario di Stato, 11 novembre 1947. Il documento è conservato nel fasc. 7/CF 0671 del Fondo del ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Cinema, Lungometraggi, Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. 1946-1965), dell'Archivio Centrale dello Stato (Acs/C). I documenti ivi custoditi, insieme a quelli relativi alla censura del film conservati negli archivi della Direzione Generale per il Cinema del ministero della Cultura (MiC/DirGenC), sono consultabili online sulla piattaforma della mostra *Cinecensura*, al link <http://cinecensura.com/lungometraggi/anni-difficili/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Per le principali informazioni relative alla censura di tutti i film legati alla figura di Vitaliano Brancati cfr. l'Appendice D, *infra*, pp. 394-407.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1533-1534.

giovane Sottosegretario. Brancati sapeva di poter contare sul sostegno di Andreotti, come si evince da una lettera al padre Rosario del 24 luglio 1948:

Il film ha lasciato molto turbati i funzionari che dovrebbero sceglierlo e metterlo fra i quattro che andranno al festival di Venezia, funzionari che sono quelli stessi (De Pirro in testa) del ministero della Cultura popolare; essi non sono riusciti a sorridere davanti alla caricatura di se stessi – cosa del resto molto naturale. – Ma so che il film è molto piaciuto ad Andreotti¹³⁵...

Due giorni dopo, Brancati scriveva anche alla moglie sottolineando il ruolo di primo piano giocato dal Sottosegretario nella decisione di presentare *Anni difficili* al nono Festival di Venezia:

Una vera battaglia sta infuriando al Ministero attorno al film. I vecchi impiegati del Min. della Cultura, quelli che non hanno riso una sola volta durante la proiezione, con arti subdole e parole ipocrite hanno cercato in tutti i modi di presentare il film come pericoloso. Fortunatamente è intervenuto Andreotti, il Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, che ha voluto vedere il film. Si è molto divertito, [lo ha giudicato] importantissimo e degno del festival di Venezia; con le sue sonore risate, ha costretto De Pirro a ridere un poco anche lui. Però dobbiamo fare alcune modifiche, e io non posso lasciar tutto nelle mani dei produttori [...]¹³⁶.

Messo in lizza tra i film italiani da presentare al festival del cinema, *Anni difficili* doveva ancora passare ulteriori controlli da parte delle commissioni di censura. Presentato ufficialmente dalla casa di produzione il 12 agosto, lasciò interdetta la commissione di revisione che «pilatescamente»¹³⁷ sospese il giudizio, «poiché il contenuto del film è apparso offensivo per il popolo italiano»¹³⁸. Venne infine approvato per esplicito ordine del Direttore generale (il quale con tutta probabilità assecondava così le volontà del Sottosegretario). A dicembre anche l'esportazione nei paesi occidentali e in Jugoslavia venne accordata per ordine del Capo Divisione, nonostante inizialmente si fosse sottolineato il rischio che la pellicola potesse ledere la reputazione dell'Italia in sede internazionale¹³⁹. È forse indicativa dei malumori circolanti nei corridoi ministeriali nei confronti di una decisione presa dall'alto una nota manoscritta in calce al verbale della commissione firmata dall'ex funzionario fascista De Tomasi, che recita: «E per l'esportazione? Direi di no: almeno per quella»¹⁴⁰.

Proiettata a Venezia il 4 settembre, la pellicola suscitò grande consenso nel pubblico, che, mentre contestava *La terra trema* di Visconti, applaudiva «la battuta del protagonista di *Anni difficili*, "Siamo stati tutti vigliacchi", che poteva suonare in effetti equivoca: quasi una chiamata generale di correo che si traducesse, poi, in sanatoria generale»¹⁴¹. Numerose furono anche le polemiche («Il film suscita moltissimo interesse e furibonde discussioni...»¹⁴², scrisse Brancati a Valentino Bompiani il 21 settembre): da destra la pellicola venne accusata di lesa patriottismo, da

¹³⁵ La lettera è trascritta in C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 35.

¹³⁶ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 91. Il 28 del mese Brancati si disse convinto che le probabilità che la pratica andasse a buon fine fossero sempre maggiori (cfr. ivi, p. 92).

¹³⁷ A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 48.

¹³⁸ Appunto della IV^o commissione di primo grado, 18 agosto 1948.

¹³⁹ Cfr. la scheda 58495 della banca dati *Italia taglia*.

¹⁴⁰ Scheda di valutazione, 25 settembre 1948.

¹⁴¹ Aggeo Savioli, *Brancati scrittore di cinema*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 9.

¹⁴² C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 37.

sinistra di qualunquismo¹⁴³. Così in una lettera alla moglie lo scrittore siciliano commentò la querelle sollevata da parte comunista:

Gli ex gufini, oggi comunisti, Antonello Trombadori, Franchina, tutti gli scagnozzi di Luchino, avevano già attaccato il film *Anni difficili* su «Vie Nuove» dicendo che «insultava il popolo italiano...». Ma si sono abbattuti sulle loro teste i fulmini dei capi. Togliatti e il vice-segretario Secchia (ritenuto *terribile* e intransigente) sono andati a vedere il film e ne sono rimasti colpiti. Secchia ha scritto un articolo di tre colonne su «Vie Nuove» in cui sconfessa i suoi giovani “compagni” e gli spiega il film. Con mano pesante tira poi acqua al suo mulino equiparando la democrazia cristiana di oggi al fascismo di allora ed esortando il popolo a non contentarsi di barzellette e “passare all’azione”. Altri articoli si annunziano sull’«Unità»; è stata aperta una discussione fra compagni. Giornate di lutto per i tipi come Luchino Visconti che hanno finto di essere comunisti per cercare, inutilmente, di ottenere dal “Partito” quello che un liberale ha ottenuto senza sforzi e rimanendo liberale¹⁴⁴.

Il 25 ottobre, dopo circa un mese dall’uscita del film nelle sale, venne persino avanzata un’interrogazione parlamentare, firmata dal socialdemocratico Giovanni Persico e dai democristiani Emilio Battista, Giuseppe Magliano e Mario Cingolani, quest’ultimo senatore nonché presidente della casa di produzione Universalia («sotto l’indignazione sacra si nasconde dunque l’insegna della bottega»¹⁴⁵). I senatori chiesero se non fosse il caso di

impedire il ripetersi del poco edificante spettacolo a cui si assiste in tutti i centri d’Italia con la proiezione di films nei quali produttori e registi di poco scrupolo, speculando sulle miserie della Patria, ne mettono ostentatamente in luce gli aspetti più deprimenti e le brutture più dolorose. Tali proiezioni non soltanto denotano mancanza di buon gusto e scarsa sensibilità artistica, ma offendono altresì il senso morale e ancor più la dignità di un popolo che così duramente lotta per risollevarsi dalle sue sventure¹⁴⁶.

Fu Andreotti a rispondere all’interrogazione parlamentare. Il 27 novembre difese un film che aveva sempre sostenuto, caratterizzato a suo avviso da un «senso notevole di misura» e «mano molto leggera»¹⁴⁷. Lungi dall’offendere «la dignità nazionale o qualcosa di simile», il film si limita a restituire «una realtà che tanti italiani hanno conosciuto»: «forse raramente capita, come di fronte a questo film, che ognuno, fascista, antifascista o afascista che sia, senta qualcosa che è stata una propria esperienza personale»¹⁴⁸. Anche Brancati intervenne pubblicamente nella polemica, con un articolo inviato al «Corriere della Sera» il 28 ottobre, nel quale attaccò frontalmente il partito democristiano e le sue ipocrisie («Esame di coscienza: ecco tre parole gravemente discreditate in Italia. Il solo sentirle pronunciare dà fastidio e suscitano una smorfia di ripugnanza come se alludessero a un’operazione immorale e leggermente disgustosa»¹⁴⁹) e con una lettera aperta a «Momento Sera» del giorno precedente, nella quale, rivolgendosi al Direttore del giornale, difese con decisione la pellicola tratta da *Il vecchio con gli stivali*:

¹⁴³ Cfr. A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., pp. 127-129.

¹⁴⁴ Lettera del 3 novembre 1948, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 103. Una strenua difesa del film di Brancati arrivò anche dall’amico Leo Longanesi (cfr. la lettera dell’11 novembre, ivi, p. 106).

¹⁴⁵ Lettera di Brancati alla moglie del 26 ottobre 1948 (ivi, p. 97).

¹⁴⁶ Cit. in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 49.

¹⁴⁷ Pubblicata sul numero 10 di «Bianco e nero» del dicembre 1948, la risposta andreottiana si legge tra le testimonianze riportate ivi, p. 230.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1385.

Non sono affatto convinto che il film *Anni difficili* intacchi l'onore nazionale e vorrei invitarLa a citarmi una battuta, una scena in cui l'Italia sia veramente offesa. In verità, il nostro amore per l'Italia, anche se si esprime, o meglio, appunto perché si esprime con censure e amari sorrisi, è più serio che non i trasporti di coloro che si professano a voce alta custodi dell'onore nazionale. [...] Quella che si colpisce e offende continuamente in *Anni difficili* non è l'Italia, ma la tirannide con tutti i mali che l'accompagnano [...]. Mi dispiace che anche Lei chiami dignità nazionale la tetraggine della tirannide¹⁵⁰.

Nell'estate del 1954 venne avanzata la richiesta d'esportazione della pellicola in Ungheria. Venne convocata una riunione di commissione straordinaria per valutare il caso. Dal momento che vi facevano «cattiva figura fascisti e antifascisti»¹⁵¹, si correva il rischio che il film venisse «facilmente adattato per fini anti-italiani» e che si ingenerassero «errati e dannosi apprezzamenti sul nostro paese»¹⁵², specialmente «oltre cortina»¹⁵³. La commissione si riunì solamente nel febbraio del 1955 ed espresse parere contrario all'esportazione sia in primo che in secondo grado. Nell'ottobre 1957 venne impedita l'esportazione anche in Polonia, sebbene il produttore si fosse dimostrato disposto ad operare tagli al film purché potesse circolare liberamente fuori dal territorio italiano. Dopo l'ennesimo rifiuto («mi trovo handicappato dal divieto avuto con lettera del 1° marzo 1955»¹⁵⁴), il 15 gennaio 1958 il rappresentante legale della Briguglio Film si decise a scrivere un'amareggiata lettera al Direttore generale dello Spettacolo Nicola de Pirro, che pure si era interessato al film in occasione della sua presentazione al Festival di Venezia. Nella missiva, Ferdinando Briguglio mostrò di rimpiangere la cordiale disponibilità andreottiana e di condannare l'operato di Scalfaro, sotto la guida del quale «in seno alla Presidenza si fecero delle cose inaudite, illegali e contro ogni normale procedura e consuetudine»¹⁵⁵. L'esportazione venne finalmente autorizzata.

Ancora più travagliate furono le peripezie censorie di *Anni facili* (1953)¹⁵⁶. La sceneggiatura – allestita, oltre che da Brancati e da Zampa, anche da Sergio Amidei e Vincenzo Talarico¹⁵⁷ – venne respinta in fase preliminare dagli addetti alla revisione, che ne riscontrarono il limite di sfruttare vicende eccezionalmente clamorose per facili generalizzazioni. Le tematiche sollevate dal film,

¹⁵⁰ L'articolo è stato inviato dall'autore in allegato alla lettera ad Anna Proclemer del 28 ottobre 1948 e trascritto in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., pp. 99-100.

¹⁵¹ Nota ms. del Direttore generale dello Spettacolo Nicola de Pirro, s.d.

¹⁵² Appunto per il Direttore generale, 21 giugno 1954, f.to dal Capo Divisione.

¹⁵³ Appunto per il Sottosegretario, 7 luglio 1954, f.to Nicola de Pirro.

¹⁵⁴ Lettera di Ferdinando Briguglio a Nicola de Pirro, 15 gennaio 1958.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Per la censura di *Anni facili* e le polemiche sulla stampa dell'epoca, cfr. A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., pp. 54-68.

¹⁵⁷ L'idea di girare un seguito di *Anni difficili* risale all'ottobre del 1948. Scrisse Brancati alla moglie il 28 del mese: «Ho parlato con Ponti di *Anni facili*. Sarebbe pronto a farli. [...] In verità, è ridicolo che il seguito del mio racconto, io debba scriverlo in compagnia di persone che non sanno scrivere» (V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., pp. 98-99). Si veda anche la lettera del 5 novembre (ivi, p. 104): «Ho buttato giù una trama di *Anni facili* che venderò a chi mi dà più affidamento. L'ho mostrata ad Amidei che ha storto il muso perché non è più un uomo libero e deve rendere conto dei suoi atti al partito comunista. Ma io lo manderò al diavolo...».

«che si riallaccia a certe critiche provenienti dalle sinistre»¹⁵⁸, suonavano d'offesa per l'intero apparato statale:

Anche se il lavoro si sforza di conservare una certa indipendenza di opinioni, riversando la sua satira un po' su tutto e su tutti, il quadro politico che ne scaturisce è quanto mai penoso, rattristante ed incerto e non giova certo, nel suo esasperato ed allarmistico senso critico, alla causa della democrazia. [...] A che cosa giova un lavoro del genere così volutamente scandalistico e così ferocemente autolesionista sul clima morale degli italiani? Non certo a suscitare prestigio all'estero e a ridare fiducia all'interno¹⁵⁹.

Inoltre, punti dolenti della commedia erano il riferimento al raduno di Arcinazzo del 5 ottobre 1952 – di lì a pochi mesi sarebbe avvenuto il famoso e scandaloso abbraccio tra Andreotti e Graziani¹⁶⁰ –, alle antologie scolastiche fasciste nuovamente impiegate nel dopoguerra, alle interferenze clericali in questioni politiche (intollerabile la figura del vice parroco che «per accordare il Sacramento matrimoniale, fa questione di “tessera di partito” e non di sentimenti»¹⁶¹). Il 27 febbraio Andreotti propose di intavolare una «discussione leale»¹⁶² con i soggettisti e gli sceneggiatori. La riunione dovette avere gli effetti sperati, giacché, dopo aver operato un corposo rimaneggiamento della sceneggiatura, Zampa con ampie rassicurazioni verbali convinse i revisori a ritirare il divieto, dando così avvio alle riprese. Nel frattempo, la casa di produzione Rosa Film aveva rinunciato a finanziare il progetto, che venne rilevato dalla Ponti-De Laurentiis. Andreotti fu costantemente tenuto al corrente dello stato dei lavori.

Terminato il montaggio, il film, già presentato al Festival di Venezia il 31 agosto senza aver ricevuto il visto di censura, venne proiettato in anteprima la mattina del 27 settembre al Quirinetta di Roma, non senza qualche interferenza da parte della questura. Raccontò Brancati per lettera ad Anna Proclemer:

Questa mattina, dopo grandi lotte col questore, che non voleva concedere il permesso, e interessamenti di Saragat, Romita ecc., si è potuto proiettare *Anni facili* alla Quirinetta. Aiutato forse dai consensi del pubblico, il film mi è parso migliore che non la prima volta. I posti erano tutti occupati, e parecchie persone stavano in piedi. Questo film cade sulla situazione italiana, mentre ribolle in modo pericoloso, e su tutti i pretesti si installa la lotta fra reazione e libertà. Speriamo bene¹⁶³...

Almeno per quanto riguarda il film, le speranze di Brancati furono mal riposte. Sottoposto a revisione, *Anni facili* venne vietato in prima istanza. Come sottolineò l'attore protagonista Nino Taranto, «in Italia è proibito essere spiritosi»¹⁶⁴. Brancati e Zampa fecero ricorso in appello,

¹⁵⁸ Appunto di Revisione cinematografica preventiva, 2 febbraio 1953, f.to Scicluna (Acs/C, fasc. 75/CF 1614). I documenti conservati nell'Archivio Centrale dello Stato, insieme a quelli custoditi in MiC/DirGenC sono liberamente consultabili online al link <http://cinecensura.com/politica/anni-facili/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022; cfr. anche la scheda 8584 della banca dati *Italia taglia*).

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ Per una ricostruzione degli eventi avvenuti al comizio del 3 maggio 1953, cfr. M. Franco, *C'era una volta Andreotti*, cit., pp. 82-84. Il maresciallo Graziani sparse denuncia ai produttori di *Anni facili* per diffamazione (cfr. A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 63).

¹⁶¹ Appunto di Revisione cinematografica preventiva, 21 febbraio 1953 (Acs/C, fasc. 75/CF 1614).

¹⁶² Appunto manoscritto di Giulio Andreotti riprodotto in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 61.

¹⁶³ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 217.

¹⁶⁴ Piero Novelli, *Proibito essere spiritosi? si chiede preoccupato Taranto*, in «l'Unità», 19 ottobre 1953, p. 3. (l'articolo figura tra le testimonianze trascritte in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 252).

ottenendo il nulla osta a costo di numerosi tagli, tutti schiettamente politici. Le battute «“Lei come rappresentante ha pieni poteri?” “Pieni poteri, in che senso?”» vennero sostituite da «“Lei come rappresentate ha una delega?” “Una delega, ma sicuro”»¹⁶⁵, e vennero eliminati «accenni polemici dei deputati sulla questione di Trieste»¹⁶⁶.

Nel frattempo diversi partiti politici si erano mobilitati sul caso, sollevando numerosissime interrogazioni parlamentari. Due provennero dai banchi della destra, ad opera degli on.li Gray (Msi) e Caroleo (Partito Nazionale Monarchico), che chiesero rispettivamente se potesse essere autorizzato un film dalle «finalità aggressivamente polemiche» che «contrastano in modo violento con il raggiungimento della pacificazione nazionale»¹⁶⁷ e lesivo della «dignità della burocrazia italiana di tutti i tempi»¹⁶⁸. Da sinistra si attaccò invece il governo democristiano, accusato di voler negare il nulla osta ad un film dichiaratamente antifascista, su spinta degli ex gerarchi sostenuti dalla destra missina. Tra il 13 e il 16 ottobre 1953 interrogazioni parlamentari furono mosse dagli onorevoli Ferri e Mezza (Psi), Ariosto (il deputato del Psdi chiese di palesare le motivazioni del divieto di una «pellicola in gran parte ispirata ad una obiettiva e legittima critica antifascista»¹⁶⁹), Cortese e Bozzi (Partito Liberale), dai senatori Locatelli (Psi), che lamentò una chiara violazione della Costituzione, Rolfi (Pci: «si vorrebbe imporre [...] il taglio di alcune scene che sferzano il più bolso e ridicolo neofascismo»¹⁷⁰), dall'on.le Alicata e altri esponenti del Pci – che menzionarono espressamente l'ex maresciallo Graziani –, e persino dall'onorevole democristiano Ruggero Lombardi. A pochi giorni dall'uscita del film nelle sale, il 17 novembre, l'on.le Madia dell'Msi presentò un'interrogazione parlamentare per richiedere che venisse bloccata la proiezione di un film nel quale

oltre a riferimenti grotteschi e burleschi a eventi della patria e a soldati che furono condotti da un riconosciuto motivo di particolare valore morale e sociale – si vilipende l'organizzazione statale della Repubblica italiana, raffigurando losche corrottele tra gerarchi fedifraghi del passato regime e gerarchie dell'attuale¹⁷¹.

A seguito del divieto di esportazione imposto nel 1955 e rinnovato fino al 1959¹⁷², il senatore Busoni (Psi) avanzò una nuova interrogazione parlamentare circa il diritto d'esportazione di un «film notoriamente coraggioso e moralizzatore, democratico ed antifascista»¹⁷³.

¹⁶⁵ Verbale della Commissione, 20 ottobre 1953 (MiC/DirGenC).

¹⁶⁶ *Ibidem*. Per i passi tagliati riguardanti la questione triestina cfr. A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 67, che trascrive alcuni dialoghi tratti dalla sceneggiatura originaria conservata nella Biblioteca Chiarini.

¹⁶⁷ Lettera intestata all'Ufficio Studi e Legislazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, inviata al Sottosegretario di Stato Teodoro Bubbio, 25 settembre 1953, f.to Andreotti (MiC/DirGenC).

¹⁶⁸ Lettera intestata all'Ufficio Studi e Legislazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, inviata alla Direzione Generale dello Spettacolo, 20 ottobre 1953 (MiC/DirGenC).

¹⁶⁹ Lettera intestata all'Ufficio Studi e Legislazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, inviata alla Direzione Generale dello Spettacolo, 16 ottobre 1953 (MiC/DirGenC).

¹⁷⁰ Lettera intestata all'Ufficio Studi e Legislazione della Presidenza del Consiglio dei Ministri, inviata alla Direzione Generale dello Spettacolo, 17 ottobre 1953 (MiC/DirGenC).

¹⁷¹ Minuta della risposta all'interrogazione parlamentare dell'on.le Giovan Battista Madia, s.d., f.to il Sottosegretario di Stato (MiC/DirGenC).

¹⁷² Il Presidente della commissione riunitasi il 30 gennaio 1959 propose di autorizzare l'esportazione del film a patto che venisse tagliato uno spezzone nel quale la polizia carica i dimostranti in piazza e la seguente battuta: «L'Italia è il paese delle calunnie, purtroppo. Vede, siamo un po' come le automobili durante le

Il 18 ottobre 1953 anche la Sezione della Fiom di Torino inviò al sottosegretariato una lettera indignata, nella quale si associava il caso del film di Zampa a quello – del febbraio dello stesso 1953 – de *L'armata s'agapò*, che costituì una delle censure della stampa più eclatanti del secondo dopoguerra¹⁷⁴. La colpa del soggetto di Renzo Renzi, pubblicato sulla rivista «Cinema Nuovo» diretta da Guido Aristarco, era quella di rappresentare il gallismo dei soldati italiani durante la guerra di Grecia, le fucilazioni sommarie, il suicidio di molti militari privati delle licenze. Il 10 settembre, in seguito a una denuncia da parte del generale di corpo d'armata Giuseppe Mancinelli, il numero della rivista venne sequestrato e, in quanto ex militari, Renzi e Aristarco vennero arrestati nel carcere militare di Peschiera del Garda e sottoposti a processo per vilipendio delle forze armate da parte di un tribunale militare («l'esercito si arroga il diritto di sanzionare le offese fatte all'esercito stesso»¹⁷⁵). Venne pronunciata una a condanna a “soli” sette mesi di carcere per Renzi e sei per Aristarco, entrambi incensurati. Gli imputati presentarono un ricorso, che venne respinto. In quell'occasione, numerosissime furono le polemiche: Montanelli sull'«Europeo» condannò il soggetto, accusato di oltraggiare i caduti in guerra. In risposta alle dure accuse del giornalista, lo stesso Brancati intervenne a difesa di Renzi e Aristarco:

Gli argomenti ricattatorii non mi piacciono. La storia è fatta tutta di morti e non si può sottostare al ricatto di chi, ogni volta che stiamo per esprimere un giudizio storico negativo, intona una marcia funebre durante la quale dovremmo toglierci il cappello. Di uguale natura è l'altro modo di argomentare. Prima si toglie agli scrittori la libertà di espressione, e poi li si ricatta negando loro per sempre la libertà di protestare, dato che, quando questa libertà non c'era, essi non l'hanno usata. Delicata mistura di assurdità e inegnanza. Mi ricorda l'abitudine che Shaw rinfacciava ad alcuni anglosassoni: di costringere i negri a pulire le scarpe e di portare poi, come prova dell'inferiorità dei negri, il fatto che pulivano le scarpe¹⁷⁶.

Tornando alla trilogia di Zampa, nel 1954, pochi mesi dopo la morte di Brancati, che il regista avrebbe definito il «più importante scrittore cinematografico»¹⁷⁷ italiano, uscì *L'arte di arrangiarsi*¹⁷⁸ – protagonista Alberto Sordi –, lavoro considerato ora il più, ora il meno brancatiano dei film sceneggiati dallo scrittore siciliano¹⁷⁹. In sede di revisione preventiva, la sceneggiatura venne approvata con qualche minima riserva, mettendo però in guardia coloro che avrebbero dovuto revisionare il lavoro finito, «dati i precedenti sia del regista (Zampa) sia dello sceneggiatore

giornate di pioggia che passando l'una accanto all'altra si schizzano il fango. Noi ci schizziamo fango sulla faccia» (Verbale, 30 gennaio 1959, f.to il Sottosegretario di Stato, MiC/DirGenC). Tuttavia, a maggioranza la commissione si espresse per il divieto.

¹⁷³ Appunto per la Direzione Generale dello Spettacolo, 1° agosto 1957, f.to Il Capo della Segreteria particolare del Sottosegretario di Stato Armando Pierini (MiC/DirGenC).

¹⁷⁴ Cfr. il capitolo *Il generale, la mezzana e le camicie nere. Renzo Renzi, L'armata s'agapò*, in A. Armano, *Maledizioni*, cit., pp. 119-133.

¹⁷⁵ Ivi, p. 121.

¹⁷⁶ Cit. ivi, p. 123.

¹⁷⁷ Cfr. Ettore Zocaro, *Vitaliano Brancati sceneggiatore*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 21.

¹⁷⁸ Il film venne prodotto dalla Documento Film.

¹⁷⁹ Cfr. le prese di posizione rispettivamente di Paolo Mario Sipala («*L'arte di arrangiarsi*» nell'ideologema polemico di Vitaliano Brancati, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., pp. 15-20, condivisa anche da Alberto Pezzotta in *Ridere civilmente*, cit., p. 146) e di Marco Dondero (*Il gallo non ha cantato*, cit., p. 91 e ss.).

(Brancati)»¹⁸⁰ (non a torto è stato notato che il lessico del relatore Scicluna «rimane quello del questurino»¹⁸¹). La pellicola venne approvata a costo di un numero esiguo di tagli, che coinvolgevano la parola «puttaniera» e qualche accenno al Vaticano e a esponenti delle forze politiche¹⁸². Le modifiche vennero puntualmente effettuate.

Venne approvato con tagli anche un film di Zampa a cui Brancati collaborò come sceneggiatore, pur non figurando per sua volontà nei titoli di testa¹⁸³: *Cuori senza frontiere* (1950), da un soggetto di Piero Tellini¹⁸⁴. La pellicola affronta la delicata questione di Trieste, ma, complice il «pathos astorico»¹⁸⁵ con cui il tema viene trattato, la censura fu tutto sommato clemente: solo cinque furono i dialoghi che si chiese di modificare o eliminare (i tagli vennero accolti dalla produzione, non le modifiche)¹⁸⁶. Invece, furono approvati senza riserve altri due film di Luigi Zampa sceneggiati da Brancati: *È più facile che un cammello...* (1950, co-produzione italo-francese da un soggetto di Cesare Zavattini¹⁸⁷), la cui assenza di realismo venne apprezzata dai censori¹⁸⁸, e *Signori, in carrozza!*, con Aldo Fabrizi e Peppino De Filippo (1951, soggetto di Age & Scarpelli)¹⁸⁹, definito dal funzionario Annibale Scicluna un lavoro dalla «fragile consistenza», dalla «sorridente amabilità di una vecchia pochade», un film, insomma, «di levatura artistica non proprio rilevante»¹⁹⁰. Con l'episodio *La patente* del film collettivo *Questa è la vita*¹⁹¹ (1954) Brancati e Zampa lavorarono con entusiasmo alla riduzione cinematografica della novella pirandelliana e il protagonista Totò si esprime con parole di elogio in riferimento al testo che gli venne sottoposto¹⁹². Anche la censura approvò¹⁹³.

¹⁸⁰ Appunto di revisione cinematografica preventiva del 14 settembre 1954, f.to Scicluna, cit. in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 73.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² Cfr. la lettera spedita dal Presidente della Documento Film, avv. A. Jannotto, alla Direzione generale dello Spettacolo il 28 dicembre 1954 (i documenti conservati in MiC/DirGenC sono visionabili online al link <http://cinecensura.com/politica/larte-di-arrangiarsi/>, ultimo accesso il 27 ottobre 2022, mentre le carte relative alla concessione del certificato di nazionalità sono custodite in Acs/C, fasc. 118/CF 2065). Cfr. anche la scheda 10797 della banca dati *Italia taglia*.

¹⁸³ Cfr. la testimonianza di Tullio Kezich, *Io e la Lollo, quel ciak al confine*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 2004, trascritta in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., pp. 236-237.

¹⁸⁴ Oltre a Brancati e Tellini, la sceneggiatura venne curata anche da Stefano Terra. Nel cast spiccano i nomi di Gina Lollobrigida e Raf Vallone; la pellicola venne prodotta dalla Lux Film.

¹⁸⁵ A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 110.

¹⁸⁶ Per i tagli apportati in prima istanza e in appello, cfr. la scheda 63409 della banca dati *Italia taglia*. Cfr. anche A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 52.

¹⁸⁷ Cfr. la scheda 3139 della banca dati *Italia taglia* (mentre i documenti relativi alla concessione della nazionalità sono conservati in Acs/C, fasc. 14/CF 0931). Alla sceneggiatura parteciparono anche Suso Cecchi d'Amico, Diego Fabbri, Henri Jeanson e Giorgio Moser. Per le polemiche relative al film intercorse tra Zavattini, Brancati e Suso Cecchi d'Amico, cfr. l'intervista rilasciata nel 1988 dalla sceneggiatrice, che figura tra le testimonianze raccolte in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., pp. 239-240.

¹⁸⁸ Cfr. *ivi*, p. 52.

¹⁸⁹ Cfr. la scheda 4815 della banca dati *Italia taglia* (cfr. anche i documenti conservati in Acs/C, fasc. 27/CF 1162).

¹⁹⁰ Appunto sulla sceneggiatura del 9 aprile 1951, cit. in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 53.

¹⁹¹ Gli altri episodi furono firmati da Mario Soldati, Aldo Fabrizi e Giorgio Pàstina.

¹⁹² Cfr. la testimonianza di Zampa cit. in A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 255.

¹⁹³ Cfr. la scheda 9113 della banca dati *Italia taglia*.

2.3.2 *Brancati sceneggiatore*

Seppure volessimo limitarci ai provvedimenti censori sulle sceneggiature brancatiane scritte per la regia di Zampa, si potrebbe già notare un rigido controllo da parte degli uffici governativi, che intervenivano con tagli e divieti non soltanto a valle – cioè a film già prodotto – ma anche a monte, esprimendo giudizi sui soggetti e i copioni che venivano sottoposti a revisione da parte delle case di produzione. Brancati si dimostrò particolarmente insofferente nei confronti della censura e dei dirigenti dell'industria cinematografica. Invece di scagliarsi pubblicamente contro i divieti governativi, i produttori, come gli impresari teatrali, preferivano assicurarsi fin dal principio di non investire i propri capitali in progetti che avevano poche speranze di passare i successivi controlli. Si legge in *Ritorno alla censura*:

Invece di protestare contro la censura preventiva esercitata sui film, produttori e impresari hanno creduto opportuno di chiedere una censura sui copioni delle sceneggiature.

I funzionari sono tornati ai loro tempi più felici, quando bocciavano un film ancora allo stato di soggetto. Adesso non bocciano, ma riconsegnano la sceneggiatura al produttore con una smorfia di dubbio. La smorfia basta al produttore perché egli rinunci al suo soggetto¹⁹⁴.

Il disprezzo di Brancati nei confronti dei dirigenti delle ditte di produzione cinematografica venne ribadito con graffiante sarcasmo nelle pagine di un atto unico, dal titolo – appunto – *La sceneggiatura*, scritto probabilmente nel 1953 e pubblicato postumo. Ne riporto un breve stralcio, tratto dal dialogo del produttore Ferdinando Mazzaglia con gli sceneggiatori:

Lei è pazzo che io faccio un film sulla Lotta di classe!... Mi volete mettere contro il Governo e contro le Forze Nazionali. Ma siete stati pagati da me o dai miei nemici? (*passeggia come parlando fra sé*) Signori miei, mi mettono contro il Governo!... Ma contro il Governo significa suicidarsi. Sapete che, se vuole, il Governo può farmi sparire dalla faccia della terra? [...] (*abbassa la voce atterrito*) Se mi manda un'ispezione della Tributaria, io sono rovinato... Se mi fa proibire il film dalla commissione di censura, io sono rovinato. Se mi toglie il permesso... (*li chiama tutti vicino per dire qualcosa a bassa voce*) io sono completamente rovinato!... (*ergendosi con collera contro i due sceneggiatori*) Dunque andate di là e pensate cose tutte a favore del Governo¹⁹⁵!

Il testo è significativo non solo per i riferimenti alla censura e all'opportunismo diffuso negli ambienti cinematografici, ma anche per un certo disagio provato all'interno dei meccanismi produttivi da uno scrittore che, come noto, non senza impegno e maestria, per lo più si dedicò al lavoro di sceneggiatore per ragioni economiche¹⁹⁶. Si legga ad esempio il giudizio espresso nella nota lettera scritta ad Anna Proclemer l'11 maggio 1946, nella quale Brancati giudica le troupes cinematografiche «volgari, rumorose e pretenziose», composte da persone capaci di parlare «di arte, psicologia, soldi, fotografie, Shakespeare, coerenza del personaggio o pederastia con gergo che fa accapponare la pelle¹⁹⁷».

¹⁹⁴ V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1537.

¹⁹⁵ Vitaliano Brancati, *La sceneggiatura*, in V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., pp. 121-122.

¹⁹⁶ Per le numerose prese di distanza di Brancati dall'industria cinematografica, cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 51-54 (che sottolinea come tale disprezzo fosse condiviso con molti scrittori dell'epoca, tra cui Alberto Moravia, *ivi*, pp. 50-51), e M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., pp. 85-87.

¹⁹⁷ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 45.

A partire da questa premessa andrebbe presa in considerazione la collaborazione di Brancati alla sceneggiatura di moltissimi film, all'interno di cast particolarmente folti e variamente assortiti¹⁹⁸. Molte di queste pellicole passarono indenni i controlli censori: è il caso di *Malia* (1946), il film tratto dal dramma di Luigi Capuana, diretto da Giuseppe Amato e interpretato da Anna Proclemer¹⁹⁹, de *L'edera* (1950), trasposizione del romanzo di Grazia Deledda, sceneggiato insieme al regista Augusto Genina²⁰⁰, o di *Altri tempi (Zibaldone n. 1)*, il film di Alessandro Blasetti del 1952, tratto da varia novellistica ottocentesca e recitato da Paolo Stoppa e Gina Lollobrigida²⁰¹. Anche i due film per i quali Brancati collaborò con Roberto Rossellini (tra i registi quello con cui lo scrittore lavorò meglio, nonostante numerose difficoltà²⁰²), *Dov'è la libertà...?*, con Totò (1954, sceneggiato anche da Flaiano, Pietrangeli e Talarico)²⁰³, e *Viaggio in Italia* (1954)²⁰⁴, al cui copione lavorarono solamente il regista e lo scrittore (tra gli interpreti anche Anna Proclemer), vennero autorizzati senza inconvenienti²⁰⁵.

Invece, venne bocciato in primo grado il film di Totò *Guardie e Ladri*, sceneggiato da Brancati in collaborazione con Age & Scarpelli, Fabrizi, Maccari e Zampa, per la regia di Steno e Monicelli²⁰⁶ (1951, la pellicola vinse il premio per la migliore sceneggiatura al festival di Cannes). In un primo momento ad occuparsi del trattamento fu Luigi Zampa, che poi rinunciò a girare la pellicola temendo gli ostacoli censori che avrebbe incontrato un film che osava far ironia sulle forze armate²⁰⁷. Non aveva torto. *Guardie e ladri* venne considerato offensivo nei confronti dei funzionari della Forza Pubblica: il comico, d'altronde, indossava la divisa del plotone d'onore del Corpo degli Agenti di Pubblica Sicurezza. Solo in appello, una volta apportati alcuni tagli, il film venne

¹⁹⁸ Per alcuni tratti caratteristici del Brancati sceneggiatore, cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 45.

¹⁹⁹ Cfr. la scheda 50232 della banca dati *Italia taglia*. Le riprese del film si svolsero a Catania nell'agosto del 1943; in quell'occasione Brancati vide la futura moglie Anna Proclemer dopo due anni dal loro ultimo incontro (cfr. V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 17).

²⁰⁰ Cfr. la scheda 3521 della banca dati *Italia taglia* (i documenti relativi alla concessione della nazionalità sono conservati in Acs/C, fasc. 14/CF 0930).

²⁰¹ Numerosissimi gli sceneggiatori: oltre a Brancati e Blasetti, Biancoli, Cecchi d'Amico, Continenza, De Benedetti, Marinucci, Mercati, Rondi e Vasile. Per il visto di censura, cfr. la scheda 6401 della banca dati *Italia taglia* (mentre i documenti relativi alla concessione della nazionalità sono conservati in Acs/C, fasc. 29/CF 1186).

²⁰² Cfr. V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 139, e S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 47-50.

²⁰³ Cfr. la scheda 9264 della banca dati *Italia taglia* (i documenti relativi alla concessione della nazionalità sono conservati in Acs/C, fasc. 56/CF 1427).

²⁰⁴ Cfr. la scheda 9699 della banca dati *Italia taglia* (mentre le carte relative alla concessione della nazionalità sono conservate in Acs/C, fasc. 75/CF 1616).

²⁰⁵ Non ebbero problemi con la censura nemmeno i seguenti film, ai quali Brancati collaborò come sceneggiatore: *È primavera* di Renato Castellani (1950, sceneggiato anche da Suso Cecchi d'Amico e Cesare Zavattini), *Buon viaggio, pover'uomo* di Giorgio Pàstina (1951, soggetto e sceneggiatura di Fabrizio Sarazani), *La Fiammata* di Alessandro Blasetti (1952, dall'opera di Kistermaeckers), *Vacanze d'amore* di Jean-Paul Le Chanois e Francesco Alliata (1954, sceneggiato oltre che da Brancati anche da Vittorio De Seta, nel cast Lucia Bosè e Domenico Modugno) e *Orient Express* di Carlo Ludovico Bragaglia (1954). Si vedano le schede 2124, 4643, 6707, 9417 e 9972 della banca dati *Italia taglia*.

²⁰⁶ Prodotto dalla Ponti-De Laurentiis.

²⁰⁷ Cfr. A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 46.

approvato²⁰⁸. Nel 1958, a richiedere l'autorizzazione per la distribuzione della versione in 16 mm fu Don Emilio Cordero, il direttore della casa di produzione vaticana San Paolo Film.

A tre lavori tratti da sceneggiature brancatiane vennero imposti tagli e modifiche. Al primo, *Fatalità* diretto da Giorgio Bianchi (1947)²⁰⁹, trasposizione cinematografica di *Aniello 'a ffede* di Rocco Gialdieri, venne richiesto di eliminare la parola «puttana»²¹⁰. *Fabiola*, il primo grande kolossal italiano del dopoguerra diretto da Alessandro Blasetti (1949)²¹¹, prodotto dalla vaticana Universal e distribuito anche in due episodi distinti, venne purgato di alcune scene caratterizzate da particolare violenza o rappresentanti donne in atteggiamenti lascivi²¹². Un taglio, quello della scena del martirio della santa, nella quale quest'ultima si copre il seno nudo con i capelli, venne respinto dalla casa produttrice, che convinse gli uffici di revisione ad un ripensamento.

Infine, Brancati curò i dialoghi di *Vulcano*²¹³, il film di William Dieterle (1950) prodotto dalla Artisti Associati Produzione Film e dalla Panaria Film in concorrenza con il contemporaneo *Stromboli* di Rossellini. Nell'estate del 1949 lo scrittore seguì le riprese da *Vulcano*²¹⁴, lavorando al fianco del regista e di Anna Magnani, dei quali per lettera dipinse un gustoso ritratto: lui un «tedesco ebreo che da ventotto anni lavora in America – un omaccione con la faccia leonina, bravissimo, intelligente. Ogni tanto lancia un urlo che fa tremare tutti quelli che lavorano con lui e scappare i corvi. Gli è piaciuta enormemente la scena che gli ho scritto», lei «pallida, magra, gentilissima con me ma insopportabile per il modo con cui tratta gli altri – fuorché il regista, col quale non osa fare i capricci»²¹⁵. terminate le riprese, la commissione di censura propose di eliminare una scena che vedeva la presenza di un carabiniere in un'osteria, considerata irrispettosa nei confronti delle forze dell'ordine. Il taglio venne effettuato nonostante il presidente della commissione Nicola de Pirro avesse espresso la propria contrarietà nei confronti dell'intervento voluto dai rappresentanti del ministero dell'Interno e di quello di Grazia e Giustizia,

non sembrando che la scena suddetta possa costituire lesione del decoro e del prestigio delle forze di polizia, data la schiettezza e la semplicità della partecipazione del carabiniere ad un po' di buon umore paesano, in un piccolo ambiente ove per consuetudine i rappresentanti dell'Arma prendono parte alla vita che in esso si svolge²¹⁶.

Così il film venne approvato in appello.

²⁰⁸ I documenti di censura, conservati in MiC/DirGenC sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/politica/guardie-e-ladri/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022, cfr. anche la scheda 4908 della banca dati *Italia taglia*). Le carte relative alla concessione del certificato di nazionalità si trovano in Acs/C, fasc. 24/ CF 1127.

²⁰⁹ Prodotto dalla Universal e sceneggiato anche da Amidei, Ghenzi e Pinelli.

²¹⁰ Cfr. la scheda 51439 della banca dati *Italia taglia*.

²¹¹ Numerosi gli sceneggiatori accreditati: oltre a Brancati e a Blasetti, anche Auriol, Cecchi, Fabbri, Pavolini, Pietrangeli e Zavattini.

²¹² I documenti censori sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/sexo/fabiola/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022, cfr. anche la scheda 781 della banca dati *Italia taglia*). Per i certificati di nazionalità, cfr. i documenti conservati in Acs/C, fasc. 4/CF 0466 e 7/CF 0687.

²¹³ Da un soggetto di Renzo Avanzo, la sceneggiatura è stata approntata da Chiari, Stoloff e Tellini.

²¹⁴ Cfr. la lettera del 6 luglio 1949 in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 120.

²¹⁵ Lettera del 9 luglio, ivi, p. 121.

²¹⁶ Il visto di censura è stato trascritto nella scheda 59151 della banca dati *Italia taglia*.

Infine, per chiudere la lunga rassegna di interventi censori che nel dopoguerra colpirono film sceneggiati da Vitaliano Brancati, due pellicole vennero vietate ai minori di sedici anni. *Tre storie proibite*, diretto da Augusto Genina – detto il Tasso²¹⁷ – da un soggetto dello stesso Brancati²¹⁸ (1952, produzione Electra), venne approvato con il divieto ai minori di sedici anni. Si riuscì ad evitare l'accorciamento di una scena «in cui si vedono un uomo ed una donna che, in stato di procurata euforia, si spruzzano vicendevolmente in bocca acqua da sifoni di seltz»²¹⁹. Il taglio in un primo momento prospettato venne annullato per volontà del Direttore generale de Pirro, che, in una postilla a margine della proposta di intervento si chiese se non fosse da considerarsi «una cosa scema»²²⁰. Rinnovata in appello, la limitazione d'età cadde solamente nel 1999, quando venne proposta una nuova versione della pellicola, sfrondata di alcune scene. Il divieto ai minori fu imposto anche il film dal soggetto pirandelliano *L'uomo, la bestia e la virtù*, girato da Stefano Vanzina nel 1953²²¹ (tra gli interpreti figurano Totò e Orson Welles)²²².

L'esperienza di Brancati nel mondo del cinema era iniziata ben prima dell'avvento della Repubblica e precisamente nel 1942, quando lo scrittore venne chiamato a collaborare alla realizzazione di alcuni film inizialmente in qualità di consulente tecnico ed esperto di lingua e costumi siciliani²²³. Luigi Chiarini lo volle per *La bella addormentata*²²⁴, dal dramma di Rosso di San Secondo, Ferdinando Maria Poggioli per *Gelosia*²²⁵, pellicola tratta da *Il Marchese di Roccaverdina* di Luigi Capuana (tra gli sceneggiatori, oltre a Brancati, figurano anche Sergio Amidei e Giacomo Debenedetti, il cui nome non compare nei titoli di coda per motivi razziali), e Riccardo Freda per il proprio film d'esordio, *Don Cesare di Bazan*²²⁶, alla sceneggiatura del quale Brancati lavorò al fianco

²¹⁷ Cfr. V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 168.

²¹⁸ Alla sceneggiatura collaborarono anche Sandro De Feo, Mino Maccari, Ercole Patti e Ivo Perilli. Inizialmente, una delle tre donne protagoniste doveva essere interpretata da Anna Proclemer («È curioso notare come B., che mi aveva innalzata in un tabernacolo di purezza un po' astratta, mi attribuisse nelle sue opere teatrali o cinematografiche sempre parti morbose e corrotte», ivi, p. 150), ma, con gran dispetto di Brancati e della moglie, la parte venne affidata ad Eleonora Rossi Drago.

²¹⁹ Appunto per il Sottosegretario di Stato, 24 aprile 1952, f.to de Pirro (MiC/DirGenC). I documenti censori sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/violenza/tre-storie-proibite/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022; cfr. anche la scheda 5799 della banca dati *Italia taglia* e le carte custodite in Acs/C, fasc. 37/CF 1250).

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ Il film, oltre che dalla Rai, fu prodotto da quella Rosa Film che nello stesso anno rinunciò a finanziare *Anni facili*.

²²² Cfr. la scheda 7865 della banca dati *Italia taglia* (i documenti relativi alla concessione del certificato di nazionalità sono conservati in Acs/C, fasc. 72/CF 1597). Nel 1992 una nuova edizione del film venne approvata senza limitazioni d'età.

²²³ Cfr. Guido Cincotti, *Tre volti di Brancati scrittore di cinema*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 62.

²²⁴ Visto n. 31733 (cfr. la banca dati *Italia taglia*, 1913-1943, interrogabile online al link https://www.italiataglia.it/search/1913_1943, ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²²⁵ Visto n. 31813 (cfr. la banca dati *Italia taglia*).

²²⁶ Visto n. 31761 (cfr. la banca dati *Italia taglia*). Con Freda nel 1943 Brancati lavorò anche a un soggetto dal titolo *Orlando*, che non venne realizzato (per alcuni progetti cinematografici brancatiani mai portati a compimento, cfr. *Filmografia*, a cura di Roberto Lanzafame, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., pp. 129-130).

di Amidei e Cesare Zavattini. Tutte le pellicole menzionate superarono senza difficoltà i controlli della censura fascista.

Dopo il 25 luglio, venne autorizzato anche *Silenzio, si gira!* di Carlo Campogalliani (agosto 1943), prodotto da Itala film, alla cui sceneggiatura Brancati collaborò²²⁷. Nel 1945 il film venne vietato dal Pwb, per poi essere di nuovo messo in circolazione due anni dopo²²⁸. Il Psychological Warfare Branch impedì la distribuzione anche di *Enrico IV*, già autorizzato nel novembre del '43²²⁹. La pellicola – di nuovo un soggetto pirandelliano – era stata diretta da Giorgio Pàstina su una sceneggiatura di Brancati in collaborazione con Angelo Besozzi, Fabrizio Sarazani e il figlio di Pirandello, Stefano Landi²³⁰. Nel febbraio 1946 venne concessa la distribuzione in Sicilia e in Sardegna, a patto però che venisse eliminato dai titoli di coda il nome di Osvaldo Valenti²³¹, come di norma per i film a cui prese parte l'attore repubblicano. Un'analoga prescrizione fu infatti imposta a *La locandiera*, pellicola tratta dalla commedia goldoniana e girata da Luigi Chiarini, che Brancati sceneggiò insieme a Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti (produzione Cines). Il 12 febbraio 1946 venne autorizzata limitando la circolazione alle isole e a costo che non figurasse il nome di Valenti e quello della sua compagna Luisa Ferida²³².

Rimase nel cassetto il progetto coltivato da Brancati insieme ad Antonio Pietrangeli e al regista Alberto Lattuada di girare un film tratto da *Gli indifferenti* di Moravia, che doveva intitolarsi *Temporale*. Il soggetto, in un primo momento approvato dal ministro Pavolini, che ne voleva assecondare la polemica antiborghese, venne respinto dal successore Gaetano Polverelli²³³.

2.3.3 Gli adattamenti cinematografici

Nel 1960 Mauro Bolognini, «il più "letterato" fra i cineasti italiani»²³⁴, volle approntare un film da *Il bell'Antonio*²³⁵. La sceneggiatura venne affidata a Gino Visentini, collaboratore de «Il Mondo», e a Pier Paolo Pasolini. Quest'ultimo non risparmiò pungenti critiche al romanzo, che sembrano avere

²²⁷ Visto n. 32018 (cfr. la banca dati *Italia taglia*).

²²⁸ Cfr. la scheda 50087 della banca dati *Italia taglia*.

²²⁹ Visto n. 32056 (cfr. la banca dati *Italia taglia*).

²³⁰ Casa di produzione Cines.

²³¹ I documenti relativi al film di Pàstina conservati in MiC/DirGenC sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/politica/enrico-iv/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Cfr. la scheda 50215 della banca dati *Italia taglia*.

²³² I documenti relativi a *La locandiera* conservati in MiC/DirGenC sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/politica/la-locandiera/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Cfr. la scheda 50231 della banca dati *Italia taglia*.

²³³ Cfr. A. Savioli, *Brancati scrittore di cinema*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 8.

²³⁴ Lino Micciché, *Cinema e letteratura: difficoltà di un rapporto facile*, in Id. (a cura di), «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini. *Dal romanzo al film*, Torino, Lindau, 1996, p. 36.

²³⁵ Bolognini conosceva bene il lavoro di Brancati per il cinema; allievo di Zampa, aveva contribuito alla realizzazione di *Anni difficili* in qualità di assistente alla regia e da aiuto regista aveva lavorato a *Cuori senza frontiere*, *È più facile che un cammello...* e *Signori, in carrozza!*.

come fine non secondario quello di giustificare la libertà con cui l'opera venne rielaborata in vista della trasposizione cinematografica²³⁶:

Per prima cosa ho riletto il romanzo, dopo alcuni anni (e l'avevo quasi del tutto dimenticato). Mi è piaciuto poco: il mondo ideologico di Brancati era confuso: in realtà egli non aveva altro di autentico da dire che la propria scontentezza, le proprie impuntature morali, la propria disperata sensualità. E non è poco, intendiamoci: e infatti *Il bell'Antonio* è pieno di belle pagine, di scene deliziose, amare, pungenti, eleganti. [...] In altre parole la visione del mondo di Brancati era limitata a una critica amara, moralistica ed elegante della società, e in un non profondo lirismo delle psicologie dei personaggi, stravaganti e tipici: sempre sull'orlo della macchietta e dell'aneddoto. Il crocianesimo di Brancati, poi, ovattava tutto: attriti ideologici con la realtà, nel suo sostanziale conservatorismo, non ce n'erano. [...] Il suo romanzo non ha messaggio: e benché sia così puntigliosamente infarcito di aneddoti e puntate politiche [...], era apolitico per definizione. Infatti non basta affatto, specie dopo il fascismo, essere antifascisti²³⁷.

Viceversa, Pasolini elogiò ampiamente l'operato di Bolognini, condotto in un contesto irto di ostacoli. Dapprima il regista dovette attendere a lungo una casa di produzione disposta a finanziare l'adattamento del romanzo, quindi trovò con difficoltà un attore incline ad interpretare il personaggio di un impotente (fu Marcello Mastroianni ad accettare di vestire i panni di Antonio²³⁸), vennero infine i problemi con la censura.

Presentata agli uffici competenti nel novembre del 1959, fin dal principio la sceneggiatura de *Il bell'Antonio* suscitò vive perplessità: il trattamento venne definito «divertente anche se scivola, ben presto, nella volgarità»²³⁹. A differenza del romanzo, ambientato tra il 1930 e il 1943, il soggetto cinematografico venne attualizzato, trasportando la storia di Antonio Magnano a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta. Era questa una prassi usuale per la regia di Bolognini, che a proposito del film dichiarò: «Cerco i miei soggetti in biblioteca. Poi, una volta individuato [sic], cerco quasi sempre di attualizzare la storia. Ne *Il bell'Antonio* c'era la volontà di un'attualizzazione della memoria storica collettiva»²⁴⁰. Tale postdatazione, che sarebbe stata aspramente criticata dai primi

²³⁶ Prendendo accordi con il produttore Ponti, lo stesso Brancati aveva ipotizzato un adattamento cinematografico de *Il bell'Antonio* (cfr. la lettera del 14 agosto 1949, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 123). L'autore approntò persino una sceneggiatura tratta dal romanzo, ma il progetto non andò in porto. Per il film di Bolognini la sceneggiatura brancatiana venne rimaneggiata ad opera di Gino Visentini e poi, con radicali mutamenti, di Pier Paolo Pasolini (cfr. *Nota*, a cura di David Bruni, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Micciché, cit., pp. 77-78).

²³⁷ Pier Paolo Pasolini, *Il messaggio del «Bell'Antonio»*, in «Il Reporter», 9 febbraio 1960, ora ivi, pp. 207-208.

²³⁸ «Ci sono personaggi che molti attori considerano rischiosi per la propria immagine, gli impotenti o gli omosessuali per esempio»: così dichiarò l'attore nell'intervista a cura di Maria Pia Fusco (*Marcello Mastroianni: «un attore si diverte quando fa personaggi che non gli somigliano»*, ivi, p. 21).

²³⁹ Scheda di valutazione della Divisione Produzione cinematografica, 25 novembre 1959, f.to de Pirro. Il documento è conservato in Acs/C, fasc. CF 3216. I documenti ivi custoditi, insieme a quelli relativi alla censura del film di Bolognini conservati in MiC/DirGenC, sono consultabili online al link <http://cinecensura.com/sexo/il-bellantonio/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022), da cui si cita. L'esito della revisione è riscontrabile anche dalla scheda 21554 della banca dati *Italia taglia*, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/search/1944_2000 (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

²⁴⁰ La citazione è tratta da un'antologia delle interviste di Bolognini a cura di David Bruni (*Mario Bolognini: «Cerco i miei soggetti in biblioteca»*, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Micciché, cit., p. 16).

recensori del film²⁴¹, per opposti motivi non venne accolta benevolmente nemmeno dagli addetti alla censura («Non si è [...] affatto sicuri che questa trasposizione abbia un carattere fortuito, puramente di aggiornamento, e non contenga, invece, una sottile critica contro il conformismo borghese del protagonista [...], che potrebbe risultare accentuata dalla realizzazione»²⁴²), i quali tuttavia si preoccuparono maggiormente dell'aspetto erotico del testo, che, rispetto al romanzo brancatiano, la sceneggiatura enfatizzava. Venute meno le più rilevanti questioni politiche legate all'ambientazione fascista, la riduzione cinematografica risultava agli occhi dei revisori maggiormente schiacciata sul tema gallismo,

e cioè quel particolare atteggiamento mentale, assai diffuso in Italia e non solo nel meridione, per cui il perno e l'evento principale dell'esistenza è costituito dal fatto sessuale. Questo problema [...] sembra condizionare in modo determinante l'esistenza di un uomo, che sarà valutato dai suoi conterranei unicamente in base ai rapporti e alle fortune che avrà con elementi dell'altro sesso²⁴³.

Nonostante ciò (o forse proprio in virtù di ciò), complessivamente i revisori espressero un giudizio positivo sulla sceneggiatura:

Prevalentemente fedele alla lettera del romanzo, il copione è, in definitiva, fedele anche al suo spirito: l'umorismo amaro che lo impronta è quello tipico delle opere più riuscite di Brancati e la pittura dell'ambiente borghese siciliano (più specificatamente catanese) conserva il dosato mordente del lavoro originale. Pertanto, se tradotto efficacemente in film, il presente copione dovrebbe dare vita ad una pellicola capace di reggere il confronto con i migliori film europei di analogo tono. Naturalmente, trattandosi di un film satirico, imperniato su una tragicommedia di natura sessuale, non mancano, nel testo, arditezze e accentuazioni dialogate che esulano dal formulario consueto del nostro cinema. Punte, che se forse potrebbero essere contenute ed alleggerite, è difficile completamente annullare senza falsare la natura e la vitalità del lavoro²⁴⁴.

Dunque, la sceneggiatura necessitava di un leggero alleggerimento. Ben venti passi vennero segnalati sul copione consegnato al ministero²⁴⁵, per lo più relativi a passaggi considerati offensivi nei confronti della morale corrente (ad esempio venne postillato con la nota «alleggerire» il racconto delle fallimentari esperienze amorose che Antonio fa ad Edoardo, alle pagine 265-266²⁴⁶,

²⁴¹ Cfr. Callisto Cosulich, *Profilo di un cineasta*, ivi, p. 56. In anni più recenti, Tullio Kezich ha invece lodato un riuscito tentativo di «aggiornar[e] la provocatorietà sul piano dello sdegno» (*Dalla pagina allo schermo*, ivi, p. 75).

²⁴² Acs/C, Scheda di valutazione, 25 novembre 1959.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Il copione dattiloscritto, conservato in Archivio Centrale dello Stato (Fondo del ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Cinema, Lungometraggi, Copioni (1946-1965), fasc. 93/CF 3216), presenta interventi censori a matita e a penna nera. Sul frontespizio sono segnalate le pagine 36, 52, 56-60, 127, 130, 144, 170, 174, 221-225, 243, 260-266, 284 e 292, mentre sulla copertina vennero appuntate a matita le pagine 130, 170, 179, 243, 265, 274, 284, 292 e 293. Alcuni refusi sono corretti a penna blu.

²⁴⁶ «ANTONIO Non dicemmo più nulla e, spenta la lampada ci abbracciammo... Poco dopo, ella era quasi svenuta dalla felicità... || EDOARDO Di, di [sic]... || ANTONIO ... e si apriva piano piano come una rosa al sole. Io, fuori di me per una felicità più grande della sua, già mi ammonivo mentalmente di smorzare il grido che mi sentivo in gola e che fra poco avrei gettato, quando... || Edoardo è così eccitato che non ha nemmeno la forza di incitare Antonio a andare avanti: lo guarda annesso, quasi furente: || ANTONIO Quando... un improvviso freddo sgomento mi entrò nel corpo, dalla testa ai piedi, e mi congelò. || Edoardo aspira aria lungamente e abbondantemente, con un triste gemito dei bronchi, ma quando si tratta di ricacciarla fuori apre la bocca e

mentre la battuta, alla pagina 292, «Era vergine, ti dico, faceva il vomito da tanto era vergine... [...] Vergine come un muro!» venne sottolineata a matita). I revisori intervennero puntualmente ogniquale volta le note sarcastiche si riferiscono a figure istituzionali («A me, ha detto che darebbe dieci anni della sua vita pur di passare una notte sola col mio amico il sottosegretario agli interni...», p. 70²⁴⁷) o alle istituzioni religiose («Perché la Chiesa annulla un matrimonio per il solo fatto che i due coniugi non compiono... Cosa vuole, la Chiesa? Che notte e giorno?...», p. 243²⁴⁸). Le modifiche necessarie a concedere la coproduzione italo-francese vennero accolte dal regista e, grazie anche all'intervento diretto di Visentini, sceneggiatore distintosi per la sua serietà, nonché membro di numerose commissioni ministeriali, i revisori sciolsero le riserve dapprima avanzate. Nel febbraio 1960 il Direttore generale comunicò di aver fatto visionare la pellicola, così che l'accordo di coproduzione potesse essere definitivamente sancito²⁴⁹. Parallelamente, i produttori avevano prudentemente evitato di richiedere il finanziamento ufficiale della Banca Nazionale del Lavoro, che avrebbe comportato un'ulteriore interferenza in sede preventiva da parte degli uffici governativi²⁵⁰.

A lavoro ultimato (Claudia Cardinale interpretò la parte di Barbara²⁵¹), la pellicola venne analizzata dalla commissione di censura di primo grado (25 febbraio 1960), che decretò il divieto ai minori di 16 anni e 18 tagli (alcuni dei quali coincidenti con quelli già richiesti in riferimento alla sceneggiatura e che con ogni evidenza non erano stati effettivamente apportati, come ad esempio quello relativo alla battuta «Era vergine, ti dico! Faceva il vomito tanto era vergine! Quella un uomo non l'aveva non dico visto, ma neanche pensato, non l'aveva! Vergine come un muro!»²⁵²). Nuovamente, oggetto delle sforbiciate censorie furono per lo più scene a sfondo sessuale (rientrano in questa casistica la rappresentazione di uno spogliarello o la battuta «Sì che decadenza! Che tristezza! Quando una società non può contare nemmeno nelle sue prostitute, è finita»²⁵³), riferimenti ironici relativi alle doti amatorie di un ex federale («Lo sapete perché sono stato fatto federale di Catania io, ai miei tempi? Perché sono stato con 9 donne in una notte»²⁵⁴) e qualche esclamazione che infrangeva il primo comandamento («Nemmeno Gesù Cristo che ci

sfiata in silenzio. || ANTONIO Io, agghiacciato dalla vergogna, scivolai giù al suo fianco premendo sul cuscino le labbra che mi tremavano... Era la fine, era la morte per me».

²⁴⁷ Della battuta venne infine eliminato solamente il riferimento puntuale al Sottosegretario agli Interni (cfr. *Il racconto del film. Fotostoria e découpage*, a cura di David Bruni, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Micciché, cit., p. 120).

²⁴⁸ È forse interessante notare che anche dall'edizione de *Il bell'Antonio* pubblicata su «Il Mondo», per cui cfr. *infra*, pp. 97-98, venne espunto un passo in cui Brancati denuncia l'interferenza ecclesiastica nei rapporti matrimoniali (cfr. M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 76).

²⁴⁹ Per l'Italia si impegnarono le case Cino Del Duca e Arco Film, per la Francia la Société Cinématographique Lyre.

²⁵⁰ Cfr. C. Cosulich, *Profilo di un cineasta*, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Micciché, cit., p. 52.

²⁵¹ Nel cast spiccano anche i nomi di Pierre Brasseur e Rina Morelli.

²⁵² Si cita da un elenco delle scene modificate inviato dalla casa di produzione al ministero (l'elenco è composto da due colonne: su quella di sinistra viene segnalato il testo originario, su quella di destra quello modificato; il documento, conservato in MiC/DirGenC, non è datato).

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*.

ascolta», «Come tanti Cristi»²⁵⁵): «Non bisogna nominare Dio invano», aveva saggiamente avvertito Brancati in *Ritorno alla censura*²⁵⁶. Inoltre, agli interventi censori è attribuibile quella «tendenza a una certa decolorazione verbale»²⁵⁷, estranea sia al romanzo brancatiano che alla sceneggiatura di Pasolini. La compagnia di produzione assecondò tutte le richieste avanzate dagli uffici, tranne una: il taglio del dialogo tra Antonio e l'avvocato, inaccettabile sia per problematiche legate al montaggio, sia per il particolare rilievo che la scena assumeva nella definizione della psicologia del protagonista. I censori accettarono il compromesso e il film ricevette il nulla osta ufficiale il 3 marzo 1960. Quando uscì nelle sale ci si accorse subito di un errore nella distribuzione: infatti erano circolate alcune copie non conformi sulle quali non erano stati apportati tutti i tagli necessari. Pronte furono le proteste da parte delle prefetture (segnalazioni arrivarono da Catania²⁵⁸, Ascoli Piceno, Belluno, Como, Bolzano e Trieste). La casa di produzione attribuì il disguido alla fretta con la quale si erano svolte le operazioni, dovuta alle pressioni degli esercenti, e procedette al ritiro delle pellicole e alla loro revisione a Roma.

Quando *Il bell'Antonio* vinse il Festival di Locarno, con un telegramma datato 5 agosto 1960, il ministro Folchi esprime il proprio «vivo compiacimento»²⁵⁹ per il riconoscimento ottenuto. Nell'aprile del 1963 venne presentata una nuova istanza di revisione che ottenne il venir meno del divieto ai minori; mentre nel maggio 1967 venne richiesta l'autorizzazione per lo sfruttamento televisivo della pellicola. Il nulla osta alla teletrasmissione venne accordato a seguito del taglio di una scena (quella tra Alfio e Mariuccia), che, già eliminata nel 1960, era stata aggiunta solo nell'edizione del '63.

La censura del film ispirato al romanzo brancatiano non sorprende se si pensa che lo stesso romanzo aveva subito un'"amichevole"²⁶⁰ censura da parte dei redattori de «Il Mondo», il periodico di ispirazione liberaldemocratica diretto da Mario Pannunzio a cui Brancati collaborava assiduamente. Il romanzo venne pubblicato a puntate tra il 18 febbraio e il 28 maggio 1949, in contemporanea, dunque, all'allestimento dell'edizione curata da Bompiani, che reca il finito di stampare del 25 maggio dello stesso anno. Forse per scongiurare eventuali sequestri, dal testo pubblicato in rivista vennero eliminate espressioni volgari (ad esempio, venne cassata la seconda parte della frase «Che cosa ridi, faccia di minchia?»²⁶¹) ed espunti i riferimenti più espliciti al sesso e alla religione (si pensi al racconto delle menzognere confessioni di Antonio che il protagonista fa

²⁵⁵ *Ibidem.*

²⁵⁶ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1537.

²⁵⁷ T. Kezich, *Dalla pagina allo schermo*, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Micciché, cit., p. 75.

²⁵⁸ In allegato a una lettera del 12 aprile 1960, la prefettura di Catania inviò al ministero anche una copia di un articolo del numero del 9 aprile di «*Catania Sera*» dal titolo «*Il bell'Antonio*». *Censura numero 1. Censura numero 2. Censura numero 3*, nel quale con ironia viene denunciata la discrepanza tra le pellicole proiettate nei diversi cinema della stessa città.

²⁵⁹ Telegramma inviato alla casa di produzione Arco Film (MiC/DirGenC).

²⁶⁰ Le vicende redazionali de *Il bell'Antonio* sono state ricostruite in Marco Dondero, «*Il Bell'Antonio*» e «*Il Mondo*»: un'amichevole censura per Brancati, in *Scrittori e giornalismo. Sondaggi sul Novecento letterario italiano*, a cura di Marco Dondero, Macerata, EUM edizioni, 2007, pp. 81-96 (ora in Id., *Il gallo non ha cantato*, cit., pp. 71-83).

²⁶¹ Ivi, p. 75.

allo zio Ermenegildo nel nono capitolo del romanzo²⁶²). La simultaneità delle due pubblicazioni sconsiglia di ipotizzare una campagna correttoria d'autore atta a inserire nella versione in volume tali licenziosi riferimenti (a parte i passi censurati, le differenze tra il testo in rivista e la prima edizione Bompiani – che Brancati dimostrò di preferire²⁶³ – si limitano ad alcune varianti stilistiche). Piuttosto, sembra più plausibile l'imposizione di «varianti d'autore “bonariamente” coatte, o meglio di una coazione accettata volentieri»²⁶⁴, frettolosamente eseguita e a volte rivelata dalla scarsa comprensibilità di alcuni passaggi della versione de «Il Mondo». D'altra parte, anche per l'edizione in volume l'autore intervenne ai fini di edulcorare il testo, privandolo delle espressioni più salaci. Lo si evince da una lettera all'editore del 20 dicembre 1948: «Ho smorzato parecchie frasi e tolto tutte le voci del verbo “infilare”»²⁶⁵. Per un romanzo che affrontava lo stendhaliano tema dell'impotenza maschile, l'accusa di pornografia era un'ipotesi più che plausibile. Tuttavia, né nell'edizione in rivista né in quella in volume, il romanzo subì alcuna forma di limitazione ad opera della magistratura italiana, pure temuta dallo stesso autore (in riferimento alle recensioni di Pancrazi e Cecchi, Brancati scrisse alla moglie: «ho visto che mi difendono da probabili accuse di pornografia»²⁶⁶).

Tornando al film, il *Bell'Antonio* può senz'altro essere annoverato tra le più riuscite opere cinematografiche tratte dalla narrativa di Brancati²⁶⁷. Nonostante ciò, negli anni sono state mosse numerose critiche al film di Bolognini, accusato di aver ridotto il dramma di Antonio a un fatto individuale, «isolandolo dalla corallità della società siciliana» e di aver mostrato eccessive concessioni a un «pornolinguaggio»²⁶⁸ alieno allo stile dell'autore. Oltre alla vistosa attualizzazione dell'opera, il romanzo era stato tradito anche nel finale, che presenta l'inedita gravidanza della servetta. Tuttavia, «il recuperato “onore” di Antonio» può essere letto come «un tributo esteriore pagato al perpetuarsi del mondo così com'è, con tutto il suo carico di ipocrisia, volgarità, cinismo»²⁶⁹: una soluzione non del tutto estranea alla poetica di Brancati.

Critiche più motivate possono essere avanzate alle altre trasposizioni cinematografiche di soggetti brancatiani, che calcarono la mano sull'aspetto erotico a danno dei più autentici motivi civili e satirici, inserendo la tematica del gallismo in una tendenza pansessualista in voga negli ultimi decenni del secolo scorso e tradendo così il senso ultimo dell'opera dell'autore. In tal modo, si influenzò notevolmente la ricezione critica dell'intera produzione dello scrittore siciliano e si favorirono giudizi censori molto limitanti. L'esempio più eclatante è quello della trasposizione cinematografica de *La governante* operata da Giovanni Grimaldi nel 1974 (Cinematografica

²⁶² Cfr. *ivi*, p. 76, e V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 697.

²⁶³ Cfr. la lettera spedita da Brancati a Giacomo Antonini il 30 aprile 1949, cit. in M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 79.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 80.

²⁶⁵ Cit. *ivi*, p. 79.

²⁶⁶ Lettera del 2 luglio 1949, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 119.

²⁶⁷ Cfr. S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 38.

²⁶⁸ P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 102.

²⁶⁹ Bruno Torri, «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, in «*Il bell'Antonio*» di Mauro Bolognini, a cura di L. Miccichè, cit., p. 60. Per le differenze tra il romanzo brancatiano e la sceneggiatura, cfr. *ivi*, pp. 58-61, T. Kezich, *Dalla pagina allo schermo*, *ivi*, p. 75, e M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 99 e ss.

Princeps, Bi.Di.A. Film). Persino il finale della commedia venne alterato: sullo schermo, il suicidio di Caterina viene infatti sventato dall'intervento salvifico di Leopoldo. Al film di Grimaldi tratto dalla commedia più volte bocciata dai censori teatrali venne accordato il nulla osta, con un divieto ai minori di diciotto anni così motivato: «poiché tratta il tema dell'amore lesbico, con scene scabrose quali quelle del bagno, quella della masturbazione e quella dei rapporti tra Caterina e la domestica triestina»²⁷⁰.

Meritevole di «qualche indulgenza»²⁷¹ è il *Don Giovanni in Sicilia* portato sugli schermi da Alberto Lattuada²⁷². Nell'aprile del 1967 il film sceneggiato da Ciuffini, Lattuada, Riccio e Salvioni venne autorizzato con il divieto ai minori di anni diciotto e alcuni tagli puntuali, che coinvolgono scene prettamente erotiche (ad esempio la battuta di Wanda «sto facendo vedere alle mie amiche le mutande americane, quelle col buco» venne modificata in «sto facendo vedere alle mie amiche le mutande americane... a due colori»²⁷³). Ancora a cavallo tra il 1991 e il 1992, quando venne presentata una nuova edizione dell'opera nella speranza di revocare la limitazione imposta 25 anni prima a un film tratto da un romanzo del 1941, il rappresentante della Reteitalia – l'azienda che nel frattempo aveva acquisito i diritti della pellicola – decise di eliminare la scena del diverbio tra Giovanni e un automobilista milanese, «non intendendo alimentare, ulteriormente, sentimenti di regionalismo ed antimeridionalismo purtroppo diffusi [...] nella società italiana»²⁷⁴. Il divieto ai minori cadde.

Una sorte simile ebbe *Paolo il caldo*, il film tratto dal romanzo postumo di Brancati da Marco Vicario nel 1973²⁷⁵. Presentata in sede di revisione l'8 di ottobre, la pellicola, il cui spiccato erotismo risulta parzialmente giustificato dal testo brancatiano, venne considerata offensiva nei confronti della morale. Nonostante l'opposizione di un membro della commissione, il prof. Sinopoli, intenzionato a bocciare l'opera, vennero infine imposti due soli tagli²⁷⁶, insieme all'ennesimo divieto ai minori motivato da un «tema [...] che si impernia sulle esasperate esigenze sessuali del protagonista, con numerose scene erotiche e nudi femminili»²⁷⁷. Quattro anni dopo, per ottenere la qualifica di film per tutti, venne presentata una nuova versione di *Paolo il caldo*, sfrondata di alcune

²⁷⁰ Cfr. scheda 45188 della banca dati *Italia taglia*. Una nuova edizione del film venne approvata nel 1991.

²⁷¹ A. Savioli, *Brancati scrittore di cinema*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 13.

²⁷² Casa di produzione: Adelfia Compagnia Cinematografica. Nel 1948 Brancati sottopose un soggetto cinematografico tratto dal romanzo del 1941 a Luigi Zampa, ma, nonostante le numerose promesse da parte del regista, il progetto non si concretizzò (cfr. la lettera ad Anna del 28 febbraio, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 79).

²⁷³ Si cita da una raccomandata inviata dal ministero alla società produttrice il 20 aprile 1967, f.to Sarti. I documenti relativi alla revisione del film custoditi in MiC/DirGenC sono disponibili online al link <http://cinecensura.com/sexo/don-giovanni-in-sicilia/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Cfr. anche la scheda 35643 della banca dati *Italia taglia*.

²⁷⁴ Richiesta di revisione, s.d., f.to Salvatore Porto.

²⁷⁵ Il film venne prodotto dalla società Medusa.

²⁷⁶ «1) il protagonista si unisce carnalmente con la moglie di un amico stando tra le frasche mentre il marito sta nell'interno della casa; 2) la zia del protagonista si unisce carnalmente con la madre del medesimo subito dopo la morte del marito». La citazione è tratta dalla lettera inviata dal ministero alla casa di produzione il 26 ottobre 1973, f.to Fracassi (MiC/DirGenC). I documenti censori sono liberamente consultabili online al link <http://cinecensura.com/sexo/paolo-il-caldo/> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022). Cfr. anche la scheda 44909 della banca dati *Italia taglia*.

²⁷⁷ *Ibidem*.

scene (per un totale di 123,40 metri). I tagli apportati dalla casa di produzione non valsero la rimozione del divieto ai minori (che passò dai diciotto ai quattordici anni). Si decise di non ricorrere nemmeno al giudizio d'appello. Sarebbe stata probabilmente fatica sprecata se si considera che nel 1992 una nuova commissione valutò una pellicola ulteriormente sfolta e ribadì l'interdizione ai minori di quattordici anni, a causa di una «tematica erotica oggettivamente esasperata»²⁷⁸. A nulla valsero né le motivazioni avanzate da Salvatore Porto che, in qualità di legale rappresentante della Reteitalia, facendo ricorso in appello volle sottolineare la «vetustà» dell'opera e i «profondamenti mutamenti di costume»²⁷⁹ frattanto intervenuti, né il fatto che il film fosse stato già trasmesso in televisione.

2.4 «Vomitare» il fascismo. Il comico e la costruzione del personaggio nel teatro di Brancati

Prima di ripercorrere la storia della censura del teatro di Brancati, è forse utile affrontare alcune questioni che emergono a più riprese nei documenti d'archivio e che contribuiscono a comprendere i motivi delle diffidenze dei revisori nei confronti dei testi dell'autore siciliano. Ragionare sul rapporto tra Brancati e il potere implica, in primo luogo, indagare il legame tra Brancati e il fascismo, non solo per la nota parabola di adesione e rifiuto del regime, ma soprattutto perché tutta l'opera di Brancati si può leggere come una riflessione sul significato del governo mussoliniano e un tentativo di reagire a quella "parentesi" della storia italiana. La centralità della tematica politico-sociale è tanto più evidente nel Brancati drammaturgo, che intendeva il teatro soprattutto come un'occasione per confrontarsi dialetticamente con il proprio tempo²⁸⁰. Proprio a partire dalle riflessioni sull'arte e il fascismo, Brancati rielabora la propria poetica, declinandola nel senso dell'edificazione di una commedia del costume, la quale, attraverso lo strumento del comico, doveva tessere un rapporto non armonico, ma provocatorio, irritante, con il pubblico. Di qui, le prime criticità da parte della censura. Inoltre, bisogna puntualizzare che per Brancati la politica è morale («Una società opera per azioni politiche, ma essa consiste in un fatto morale»²⁸¹) e che con occhi di moralista lo scrittore guarda alla società («So di giudicare la politica da moralista, cioè secondo regole che non sono le sue. È uno sbaglio del quale sono felice»²⁸²). Tuttavia, Brancati rifiuta di estendere il concetto di moralità all'intera società, dal momento che la moralità viene considerata un fatto esclusivamente individuale²⁸³; di conseguenza, quella dello scrittore è prevalentemente una prospettiva individualista, di manzoniano rifiuto della collettivizzazione della colpa²⁸⁴.

Abbandonate le prime simpatie superomistiche, il fascismo viene interpretato da Brancati soprattutto come un regime che, limitando la libertà d'espressione e imponendo la propria

²⁷⁸ Lettera intestata al ministero del Turismo e dello Spettacolo e inviata a Salvatore Porto il 21 dicembre 1992, f.to Massimo Collalti.

²⁷⁹ Richiesta di revisione avanzata dalla Reteitalia S.p.a. l'8 gennaio 1993.

²⁸⁰ Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 82.

²⁸¹ Vitaliano Brancati, *Riperderemo il tempo perduto?*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1698 (il passo citato venne ripreso in un articolo del 1950 che compone il *Diario romano*, ivi, p. 1471). Cfr. Vito Titone, *Vitaliano Brancati. Indagine storico-letteraria attraverso le opere*, Palermo, Vittorietti Editore, 1979, p. 83.

²⁸² V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1306.

²⁸³ Cfr. ivi, p. 1368.

²⁸⁴ Cfr. L. Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in V. Brancati, *Opere*, cit., p. XIII.

asfissiante retorica, finì per annullare l'identità dell'individuo. Tale constatazione viene tradotta esteticamente mediante la costruzione del personaggio letterario, rappresentato nella lotta tra un io convenzionale e la propria natura autentica, la lotta – potremmo semplificare – che l'uomo intrattiene tra la libertà e la censura. Anche questo aspetto dell'opera di Brancati, per lo più banalizzato e male interpretato, sarebbe stato colto dai revisori teatrali.

Scrivere del teatro di Brancati in relazione alle prese di posizione dello scrittore nei confronti del fascismo necessita però di una premessa: bisognerà ridiscutere l'annosa questione del rapporto tra Brancati e il fascismo, mettendo a verifica la canonica periodizzazione tripartita che scinde rigidamente la vita e l'opera brancatiana in:

1) una prima fase di convinta e attiva adesione al regime (1922-1935): «Sui vent'anni, io ero fascista sino alla radice dei capelli. Non trovo alcuna attenuante per questo: mi attirava, del fascismo, quanto esso aveva di peggio»²⁸⁵; di qui l'iscrizione al partito nel 1924, l'idolatria nei confronti della monolitica figura di Mussolini, che gli appare «come un nuovo senso della vita»²⁸⁶... A tale periodo corrispondono gli scritti giovanili di aperta propaganda mussoliniana²⁸⁷, poi rifiutati: *Fedor*, *Everest*, *Piave*, *L'urto*.²⁸⁸ Ad essi va cronologicamente affiancato anche *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, prova nella

²⁸⁵ Vitaliano Brancati, *Istinto e intuizione*, in *Romanzi e saggi*, cit., p. 1473. Cfr. anche Id., *Diario romano*, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1303 («Io so cosa voglio dire il fervore di un giovane intellettuale, tutto impregnato di cultura decadente, per queste formule che promettono “nuove forme di vita” e “nuova materia” di poesia. La formula è una droga gratissima ai cervelli stanchi. Io lo so perché ne ho sperimentato le effimere gioie e i potenti veleni sui vent'anni, quando, con la foga che si mette a quell'età nel voler male a se stessi, commisi uno dopo l'altro tutti i peccati che richiede un completo tradimento alla cultura e alla civiltà. [...] Ritengo di aver compiuto abbondantemente nel ristretto cerchio delle mie facoltà, la mia parte di male contro la cultura in nome del fascismo») e l'appunto del 1949 edito in V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 94 («quando scrissi la prima volta, scrissi per il teatro. Avevo vent'anni, ed ero fascista. [...] Mi consolo di quest'errore pensando che, se è preferibile in ogni caso non essere stati mai fascisti, dovendolo essere è meglio esserlo stati a vent'anni che a quaranta»).

²⁸⁶ Cfr. il noto articolo scritto da Brancati all'indomani del suo primo incontro con Mussolini: *La mia visita a Mussolini*, edito nel 1931 in «Critica fascista», «Il Tevere» e «Il Popolo di Sicilia» (ora in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1628-1634: 1634).

²⁸⁷ Di diverso avviso è Carmelo Musumarra, il quale, proprio nell'introduzione a *Fedor*, sostiene il generale disinteresse di Brancati nei confronti delle ideologie (cfr. V. Brancati, *Fedor*, cit., p. xv).

²⁸⁸ *L'urto*, composto da Brancati, su suggerimento di Interlandi, come un atto unico da rappresentarsi in uno stadio (un «nuovo e pauroso palcoscenico», Id., *Un dramma per gli stadi*, in «Il Tevere», 12-13 ottobre 1932), non venne mai recitato; scritto nel settembre 1931 ed annunciato su l'«Italia Letteraria» nell'ottobre 1932, venne pubblicato su «Quadrivio» solamente il 15 aprile 1934. Venne introdotto dalla seguente premessa: «Ho scritto questo dramma, parecchio tempo fa. [...] il lavoro mi sembra infatti ora troppo ingenuo, ora troppo letterario. Dopo qualche anno d'incertezza decisi di non pubblicarlo e di non tenerne più conto. Ma ora vedo che qualche persona, alla quale lessi questo mio lavoro, subito dopo averlo scritto, annuncia dei suoi lavori all'aperto con titoli troppo somiglianti a 'L'urto'. Si tratterà forse di vaghe reminiscenze, ma, in ogni modo, per evitare delle complicazioni spiacevoli, pubblico questo piccolo dramma che fra vent'anni mi piacerà certo chiamare, non so se con severità o con nostalgia: giovanile» (Id., *L'urto. Un dramma da rappresentare all'aperto in uno stadio*, in «Quadrivio», II, 25, 1934, p. 1). A tal proposito, cfr. Silvio d'Amico, *Invito al teatro*, Morcelliana, Brescia 1935, p. 8: «Mio Dio, sarà poi così difficile avere un teatro, che non sia né un salotto né uno stadio, ma semplicemente un teatro?». Tra le primissime opere teatrali di Brancati ricordiamo anche *Eraclio*, parzialmente edito nel 1935 su «Il Convegno». Per un'analisi complessiva del primo Brancati si rimanda a Francesca Guercio, *La compromissione di Brancati*, in «Ariel», VIII, 2-3, 1993, pp. 259-279.

quale Brancati si sottrae alle «grandi cornici storiche»²⁸⁹ per concentrarsi sulle vicende esistenziali dei personaggi;

2) un secondo tempo (1936-1943), caratterizzato dal disincanto ideologico e dal progressivo allontanamento dello scrittore dall'attivismo politico²⁹⁰ (con le conseguenti dimissioni dalla redazione di «Quadrivio», l'allontanamento da Roma e il ritorno in Sicilia), complice la celebre corrispondenza con Borgese²⁹¹. Tuttavia, per quanto riguarda gli anni Trenta, gli studi condotti sulle carte d'archivio²⁹² farebbero piuttosto presupporre un semplice distacco dalla militanza e dall'attività propagandistica,²⁹³ che però non impedì allo scrittore di coltivare numerosi contatti con gli esponenti del regime di maggior rilievo (compreso Mussolini), anche solo con finalità opportunistiche e alla ricerca di sostentamenti economici: per «necessità o cinismo»²⁹⁴, dunque (giova ricordare, tra l'altro, l'adesione del nostro all'Associazione fascista degli scrittori nel 1937)²⁹⁵. Lo stile si fa obliquo ed allusivo²⁹⁶ (*Questo matrimonio si deve fare!*, *Le trombe d'Eustachio*, *Don Giovanni involontario*);

3) l'approdo, con la fine della dittatura, a un teatro fortemente caratterizzato in senso antifascista e che trova nella riflessione sul Ventennio uno dei suoi principali motivi d'ispirazione²⁹⁷ (1944-1954: *Raffaele*, *Una donna di casa* e *La governante*²⁹⁸).

²⁸⁹ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 87; di un «messaggio fascista [...] quasi inesistente» scrive invece Guercio (*La compromissione di Brancati*, cit., p. 273). Degli stessi anni è anche *Il cugino Enrico*, commedia della quale abbiamo solo una scena dell'Atto primo e una sinossi, pubblicate nel novembre 1934 (cfr. Vitaliano Brancati, *Il cugino Enrico. Da una commedia inedita di Vitaliano Brancati*, in «Quadrivio», III, 4, 25 novembre 1934, p. 3). È forse azzardato riscontrare nel progetto il «paradigma di un ripensamento radicale del proprio passato da parte dell'autore» (Rita Verdirame, *Dal mito all'impegno: primi tentativi teatrali di Vitaliano Brancati*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 57). Ambientata nel 1920, la storia di Enrico, un ingegnere che veste in tight e non può esimersi dal dire la verità, portando in disgrazia una facoltosa famiglia, da quanto si può evincere è comunque senz'altro una denuncia di un costume ipocrita e servile («ENRICO C'è bisogno di fare tanti inchini, di dire ogni momento: illustrissimo signore, di strisciare come un verme? || BIBLIOTECARIO Ma io devo ubbidire a chi mi sta sopra. || ENRICO Si deve ubbidire, certo; si deve ubbidire... [...] Ma non in quel modo! Si ubbidisce con dignità: senza perdere l'onore, come fate voi...», V. Brancati, *Il cugino Enrico*, op. cit.), ma anche una critica a un certo passatismo da sradicare («È la paura della cosa nuova, è la debolezza, che vi fan parlare così... Piuttosto che la macchina, caro signore, sarà per questa paura, per questa debolezza, ormai troppo diffuse negli uomini, che la faccia del mondo si cambierà», *ibidem*), non del tutto aliena dalla retorica dominante.

²⁹⁰ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 65.

²⁹¹ Cfr. V. Brancati, *I fascisti invecchiano*, in *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1475-1478. *Fedor* venne dedicato proprio a Borgese: «Ho voluto dedicare il libro a Voi, che conoscete come pochissimi il nostro tempo, avendone ascoltato prima, da critico, le voci degli artisti, e poi, da artista, le voci degli uomini» (Id., *Fedor*, cit., p. 8).

²⁹² Cfr. G. Sedita, *Chiedere al regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, cit., pp. 83-96.

²⁹³ Cfr. G. Bonsaver, *Mussolini censore*, cit., p. 35.

²⁹⁴ «Necessità e cinismo sono parole forti, che tuttavia bisogna usare per capire la duplicità tra un Brancati scrittore non più fascista o fascista non più in servizio permanente, comunque "amico del vincitore"» (N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, cit., pp. 687-688). Di una «strategia di sopravvivenza [...] nella quale ci si poteva inserire anche sfuggendo a troppo espliciti compromessi» scrive invece Giulio Ferroni (*Letteratura come responsabilità della ragione*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, cit., pp. 14-15).

²⁹⁵ Cfr. F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 261.

²⁹⁶ Cfr. V. Brancati, *Diario romano*, in *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1308.

²⁹⁷ Cfr. Giulio Ferroni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. XIX.

Rimane vero che, nonostante qualche non secondaria reticenza, Brancati fu uno dei pochi scrittori a denunciare con forza il proprio passato fascista e a voler ragionare su cosa avesse significato essere un giovane intellettuale nel Ventennio (si legge in *Riperderemo il tempo perduto?*: «Gl'intellettuali italiani [...] s'affrettano a voltare una pagina in cui per vent'anni abbiamo scritto minutamente tutte le nostre giornate»²⁹⁹). Al contempo, riuscì ad evitare un facile «“pentitismo” inteso come alleggerimento della propria coscienza e aggravio dell'altrui responsabilità nei riguardi della collettività»³⁰⁰. Dunque, è forse giunto il momento di abbandonare ritratti edificanti³⁰¹ e, piuttosto, riformulare un giudizio storico, politico e – se si vuole – morale della figura di Brancati uomo, accogliendo contestualmente la denuncia brancatiana nei confronti di un regime che lasciava poche libertà di manovra a chi coltivasse l'ambizione di svolgere un lavoro intellettuale.

Limitandoci invece all'analisi del contenuto e del dettato testuale, nella parabola letteraria di Brancati si può constatare un percorso evolutivo segnato da una sostanziale continuità di forme e temi (anche se a volte ribaltati di segno e significato). Si pensi alla vocazione comico-prosaica delle opere giovanili (per esempio, in *Fedor* è indicativa la scena degli operai che, con i «*fasci di ascoltazione*», captano inequivocabilmente la voce della moglie dell'Ingegnere, «intenta a trasmettergli le corna radiotelefonicamente»³⁰²). Anche le opere della maturità non sfuggono da tentazioni liriche (emblematico il lungo monologo affidato a una voce fuori campo nella scena III, 5 di *Raffaele*)³⁰³. Tra le opere giovanili e quelle della maturità, ad essere ribaltato è piuttosto il dosaggio dei diversi registri stilistici: il lirismo estetizzante delle prime prove viene gradualmente bilanciato da toni ironico-sarcastici, che costituiranno la cifra distintiva delle opere più tarde. Il perfetto equilibrio tra le varie anime della sperimentazione brancatiana, sorretto da una struttura

²⁹⁸ Dello stesso periodo è anche la farsa musicale *Il tenore sconfitto, ovvero La presunzione punita* edito in una plaquette per Gli spettacoli dell'Anfiparnaso (ottobre 1950).

²⁹⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1701. Il passo così prosegue: «Ora noi siamo stati, nei tempi di ferocia, e siamo ancor oggi, per il partito di conciliarci subito fra noi Italiani, ma non per quello di conciliarci subito con noi stessi».

³⁰⁰ Cfr. L. Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in V. Brancati, *Opere*, cit., p. XII. Scrive Brancati in *Ritorno alla censura*: «Molte brutalità vengono compiute dopo un soavissimo pianto su se stessi» (V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1523).

³⁰¹ Oggi, forse, a noi non “spetta” più «trovare quelle attenuanti che Brancati riteneva di non dovere invocare» (L. Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in V. Brancati, *Opere*, cit., p. XIII).

³⁰² V. Brancati, *Fedor*, cit., p. 102 (sulla presenza in *Fedor* di alcuni elementi che anticipano le opere della maturità, cfr. F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 263). Si veda anche, in *Piave*, il dialogo ironico tra Mario e Lucia (in Vitaliano Brancati, *Piave. Dramma in quattro atti*, Mondadori, Milano 1932, pp. 20-21).

³⁰³ Cfr. Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1051-1052, e cfr. Francesco Spera, *Lo specchio teatrale*, brano tratto da Id., *Vitaliano Brancati*, Milano, Mursia, 1981, antologizzato in *Vitaliano Brancati*, a cura di Walter Pedullà, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010, p. 236; in riferimento a *Questo matrimonio si deve fare!* Spera scrive: «questo registro stilistico [il comico] non è assoluto, inframezzato com'è da squarci lirici nelle malinconiche espressioni di rimpianto per il desiderio d'amore mai giunto a compimento, per le speranze disattese dalla fuga del tempo, a conferma dell'insanabile frattura fra il presente e il passato, fra la brutta realtà e l'aspirazione alla felicità: presenze non preponderanti, eppure fondamentali, indicative della tensione alla verità, della fede nell'esistenza dei valori» (ivi, p. 227). Di «concettoso lirismo» scrisse Sandro De Feo in riferimento a *Una donna di casa (La libertà in cucina*, in «L'Espresso», IV, 8, 1958, p. 23).

drammatica solida e convincente, sarà finalmente raggiunto con quello che la morte prematura ha imposto come il testamento teatrale di Brancati: *La governante*.

2.4.1 *La “conversione” al comico e la commedia del costume*

Più che nella scoperta di un nuovo registro stilistico, la brancatiana conversione al comico sembra consistere nel ripensamento della funzione – letteraria e politica – affidata alla comicità, non più sfruttata esclusivamente per fini goliardici³⁰⁴. La rivelazione è duplice: ad essere svelata è da un lato la natura ontologicamente buffonesca dei fascismi³⁰⁵, che il drammaturgo ha il compito di registrare:

Un paese che ha il fascismo al potere è un paese che si avvia alla catastrofe nel modo più buffonesco, con maschere di generali, capi, imperatori, gerarchi, accademici che, in solenne corteo, lanciando d’ora in ora grida di esultanza, filano diritte verso un precipizio che non vedono³⁰⁶.

dall’altro, la denuncia sociale – da sfruttare prevalentemente in funzione antifascista – di cui la satira può farsi portatrice, un’arma che i regimi totalitari, nella loro fragilità, presto iniziano a temere («Una società, che ha paura del comico, denuncia, con fretta, di essere debole»³⁰⁷).

Le motivazioni politiche e morali non soverchiano però il puro gusto per il sarcasmo, un’onestà «commozione comica»³⁰⁸; anzi, non è escluso che quella del comico sia stata prima di tutto un’esperienza letteraria (narrativa e teatrale, condivisa d’altronde con i fascisti di fronda a là Maccari e Longanesi³⁰⁹), attraverso e in virtù della quale Brancati abbia trovato una «via di fuga»³¹⁰ che lo avrebbe condotto a un mutamento più profondo, poetico e ideologico.

Come già anticipato in riferimento alla censura fascista, negli anni della “conversione”, nelle opere cioè a cavallo degli anni Trenta e Quaranta, per sfuggire alle maglie del Minculpop la satira brancatiana viene smorzata da una forte carica surreale e favolistica, assumendo i termini di un allusivo non conformismo, da leggersi più nei suoi vuoti che nei suoi pieni:

Il piacere di non essere conformisti in un regime poliziesco è la sola cosa che gli uomini onesti rimpiangono dell’epoca fascista. Quale profondo gusto nello scrivere un romanzo sulla noia, quando c’è

³⁰⁴ Forse non è un caso che le battute più volgari, che fanno da contrappunto al sostenuto lirismo del protagonista, in *Fedor* siano affidate ai personaggi di estrazione sociale inferiore (cfr. V. Brancati, *Fedor*, cit., p. 115 e ss.).

³⁰⁵ Scrive Sciascia (in V. Brancati, *Opere*, cit., pp. XXI-XXII) che Brancati vede «il fascismo, prima che come tragedia, come “fatto comico”, come edificazione del ridicolo e costrizione ad esso degli uomini. Una sudditanza al ridicolo: che uccide chi lo promuove e chi lo subisce».

³⁰⁶ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1266.

³⁰⁷ Id., *Società* [1947], ivi, p. 1713 (così l’articolo si chiude: «Letteratura potente è quella che viene sempre citata dagli avversari della società che tale letteratura ha prodotto»).

³⁰⁸ Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁰⁹ Per l’importanza di due figure quali Leo Longanesi e Mino Maccari nell’apprendistato comico di Vitaliano Brancati, cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 45.

³¹⁰ N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, cit., p. 685.

l'obbligo di essere felici; o un romanzo sulla pigrizia, quando c'è l'obbligo di essere attivi! La poesia vietata è due volte poetica: per quello che esprime e per quello che si rifiuta di esprimere³¹¹.

In «un paese che squillava di trombette militari»³¹², le armi a disposizione per gli scrittori erano poche, spuntate, antieroeiche («la Provvidenza armò le nuove generazioni di risate invece che di coltelli»³¹³): come ad esempio quella di affibbiare nomignoli³¹⁴, andando a minare con una facile – e quasi infantile – ironia un mondo scandito da roboanti parole³¹⁵ e animato da falsi eroi³¹⁶. Tra questi spicca l'arrivista Paolo Pannocchietti, le cui fattezze assurgono a simbolo dell'attivismo e «della retorica elefantiaca del fascismo»³¹⁷, messo in caricatura in *Questo matrimonio si deve fare!* (il personaggio è il corrispettivo teatrale dell'attivista Francesco Buscaino de *Gli anni perduti*, romanzo ideato e pubblicato negli stessi mesi della commedia³¹⁸). In *Questo matrimonio*, rifiutando l'amore di Paolo e costringendolo alla pazzia, Pierina intende opporsi ad un intero sistema ideologico e rigettarne i suoi miti, tra qui quello della giovinezza (esulta ad esempio per la comparsa del suo primo capello bianco)³¹⁹. Sul principio degli anni Sessanta, quando la commedia venne per la prima volta rappresentata³²⁰, le «note dell'umorismo antitotalitario qua e là serpeggianti»³²¹ in quella che può essere definita la prima testimonianza teatrale del diverso atteggiamento di

³¹¹ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1309.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ Id., *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1493-1494.

³¹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 1493-1497. «Straordinariamente applicati ad appioppare nomignoli alla povera gente» sono anche gli scrittori riuniti caffè Aragno nel *Don Giovanni in Sicilia* (*ivi*, p. 403); in *Una donna di casa* – un'opera quindi ambientata dopo la caduta del regime – il vizio dei nomignoli è significativamente attribuito allo zio Giovanni (cfr. Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1104 e ss. e 1145-1146). Anche nella vita reale, gli amici romani di Brancati erano soliti attribuire buffi soprannomi (cfr. V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 66).

³¹⁵ «Il fanatismo autoritario aveva preso un tale aspetto di follia, le parole “eroismo”, “sacrificio della vita”, “dedizione assoluta alla Causa”, “martirio” erano talmente usate, e perfino praticate, in modo grossolano e sbagliato senza dubbio, ma fortemente ingannatore, che l'unica arma contro cose siffatte era il sorriso» (V. Brancati, *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1494).

³¹⁶ «L'antifascismo di Brancati fu sin dal primo momento una specie di “antieroisimo” opposto alle fanfaronate sciocche del “regime”» (Gian Carlo Ferretti, *Il teatro di Brancati*, in «Rinascita», febbraio 1958, ora in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 185-189, la citazione si legge a p. 186).

³¹⁷ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 43 (cfr. anche M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 27).

³¹⁸ Così scrisse Brancati a proposito del romanzo in una nota lettera a Francesco Guglielmino del 20 gennaio 1942: «Questo romanzetto è stato scritto in un periodo molto nero della mia vita: di crisi, si direbbe con una brutta parola moderna. Era la prima volta che vedevo tutta la stupidità dell'attivismo e di coloro che, non avendo un serio modo di vivere, trovano, negli attivisti, medici o guide miracolosi» (cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1615).

³¹⁹ Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 866-867; si veda a proposito P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 83, e F. Spera, *Lo specchio teatrale*, cit., pp. 224-225. Cfr. anche D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 55.

³²⁰ Cfr. *infra*, pp. 133-139.

³²¹ Orio Vergani, *Brancati inedito al Convegno. Questo matrimonio si deve fare*, in «Corriere d'informazione», 1-2 aprile 1960, p. 9 (l'articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 855/18795).

Brancati nei confronti del regime³²² sarebbero state colte ed apprezzate dal pubblico e dalla critica. Ad esempio, si legga la recensione di Carlo Terron, che scrisse di una

satira, naturalmente non esplicita ma nemmeno poi tanto a chiave, del fascismo, visto nei riflessi di una vita provinciale piccolo borghese; se, da un lato stimola la memoria del Cecov dei racconti umoristici con quei suoi personaggi eccentrici, velleitari, ridicoli e fallimentari; dall'altro si riconosce o, per meglio dire, si identifica totalmente nella originalità di un linguaggio che, attraverso una paradossale sofisticazione umoristica – non perdono questo sapore nemmeno i momenti patetici ed intimistici e sono, forse, i più belli – esprime il lirismo surreale del banale quotidiano fluente dal fiume incontenibile dei discorsi idioti, privi di senso quanto forniti di presuntuosa sufficienza³²³.

Con *Le trombe d'Eustachio* Brancati mosse il suo attacco più violento³²⁴ – seppur filtrato da un'atmosfera visionaria – al regime, irriso attraverso uno dei suoi simboli e delle sue pratiche più eclatanti, lo spionaggio. Più velata e più riuscita è la satira di *Don Giovanni involontario*, un «copione [...] pericoloso e aggressivo»³²⁵, segno tangibile dell'allontanamento brancatiano dall'ideologia governativa. A partire da un'allusiva caricatura del Duce, la cui ostentata virilità si riflette nelle vicende del protagonista Francesco³²⁶, l'intera impalcatura della commedia corrode l'impianto ideologico fascista: la conquista seriale si configura come un tentativo alienato di reagire alla noia e all'apatia che ammorba i giovani del Ventennio, che finiscono per cadere nell'"involontaria" emulazione di un altro modello vitalistico, quello proprio del gallismo dongiovannesco (anch'esso infine latore di noia e infelicità)³²⁷. Riusciti e taglianti sono poi i singoli, irriverenti siparietti: l'identificazione del diavolo in un «amico del Ministro, un uomo che copre un'alta carica»³²⁸, l'ammiccamento ironico alle politiche demografiche del regime, la derisione dei ferventi seguaci di Nietzsche:

IL PASSANTE Io sono un discepolo di Nietzsche... E vuoi che un discepolo di Nietzsche si faccia mettere nel sacco da una femminuccia come te? Puah! Io ho fatto della mia volontà il mio cielo...

LA PASSANTE Tu meriteresti di aver fatte le corna! E se io non fossi discepola di mia madre, che era una donna onesta, te le farei molto, molto volentieri. E allora il tuo cielo te lo coprirei io con le mie corna³²⁹.

Nonostante innumerevoli polemiche e censure, nel dopoguerra finalmente Brancati potrà chiamare per nome il proprio oggetto polemico: il «vitalismo del luogo comune, o, se si preferisce, il luogo comune del vitalismo»³³⁰, la retorica della buona salute, dell'eroismo, del militarismo, della solenne romanità³³¹... Anzi, la satira si fa tanto più diretta ed esplicita quanto prima era stata

³²² Cfr. Vittorio Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, in «Oggi», XV, 8, 20 febbraio 1958, p. 55.

³²³ Carlo Terron, *Novità postuma di Brancati al Convegno. Satira di ieri morde anche oggi*, in «Corriere Lombardo», 1-2 aprile 1960, p. 3 (l'articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 855/18795).

³²⁴ Cfr. V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 42; cfr. *infra*, p. 123 e ss.

³²⁵ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

³²⁶ Cfr. Patricia Gaborik, *Il censore censurato*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, p. 790.

³²⁷ Cfr. *infra*, pp. 157-158.

³²⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 972 (cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 18).

³²⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 928.

³³⁰ G. Ferroni, *Introduzione*, ivi, p. XX.

³³¹ Cfr. V. Brancati, *Diario romano*, ivi, pp. 1267-1271.

negata, soppressa e mistificata. Dopo gli anni al servizio del regime, nei quali Brancati sfruttò convintamente la lingua del fascismo ora per palesi fini propagandistici, ora per catturare l'attenzione degli spettatori nell'obiettivo di dare vita a un teatro di massa³³², dopo gli anni in cui lo scrittore rivide le proprie posizioni politiche e i propri atteggiamenti letterari senza poter rendere manifesto tale ripensamento, Brancati sembrò doversi sfogare, svuotarsi di quella retorica rovesciandola sulla pagina e sulle scene, liberarsi da un senso di nausea (dovuto in primo luogo al proprio passato). Compito del drammaturgo non è quello di superare o dimenticare le «giornate sommerse»³³³, ma quello di recuperarle e farle riemergere, non di digerire il fascismo, ma di «vomita[rlo]»³³⁴, «rigettare la roba indigesta, [...] improntare la propria faccia a una espressione di nausea, e lasciarla, così contrassegnata, nel mucchio dei ritratti del tempo»³³⁵. Non è forse casuale che proprio il verbo “vomitare” venga ripreso ne *La governante*, quando il moralismo di Caterina sottopone a dura critica la letteratura di Alessandro Bonivaglia (alter ego – si è detto – di Alberto Moravia e proiezione autobiografica dello stesso Brancati³³⁶), l'unico tra tutti i personaggi in grado di cogliere senza ipocrisie il senso di ciò che stava avvenendo a casa Platania:

Direi che durante la giovinezza lei non riuscì a espellere dallo stomaco il disgusto che qualcuno – non so chi – le aveva dato, e ora la sua ispirazione consiste tutta nel cercare le cose più ripugnanti che le diano quello stesso impulso che allora rimase interrotto, nella speranza che questa volta lei possa sfogarlo interamente. Ecco un altro suo sentimento: la speranza. [...]

La speranza di vomitare³³⁷.

Certo, oltre ad essere annebbiato dai fumi della gelosia e della colpa, il ragionamento di Caterina è viziato dai «più vietati luoghi comuni che la critica più retriva può gettare su uno scrittore del genere»³³⁸ e da un banale psicologismo («è una menzogna comoda per i critici freudiani»³³⁹, afferma poco dopo lo stesso Bonivaglia/Moravia/Brancati, particolarmente seccato dalle parole

³³² Così Brancati scrisse in riferimento a *L'urto*: «Il centro del lavoro ha un “andante” oratorio, anche perché l'unico esempio di grandi masse che ascoltino attentamente è finora quello dato dalle piazze in cui qualcuno parli al popolo» (Id., *Un dramma per gli stadi*, op. cit.). Per gli acerbi interventi del giovane Brancati all'interno della discussione degli anni Trenta circa il teatro di massa, cfr. R. Verdirame, *Dal mito all'impegno*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., pp. 54-55, e F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 271 e ss.

³³³ V. Brancati, *Riperderemo il tempo perduto?*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1701.

³³⁴ «Dopo aver scritto (in buona fede, lo ammetto) quelle cose che Lei mi cita, e mille altre, dello stesso tenore, che Lei non cita, si entra in uno stato di perpetua nausea. Non è lo stomaco, non sono i reni, come io credetti sulla fine del '33, la vera causa di questo malessere: è il pensiero di se stessi. Finalmente si vomita. Allora, faticosamente, penosamente, si comincia a guarire» (lettera di Brancati a Interlandi del 12 novembre 1949, cit. in V. Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo*, cit., p. 78).

³³⁵ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1515.

³³⁶ Cfr. *supra*, pp. 78-79. Per la valenza autobiografica del personaggio, già osservata in V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit., cfr. Giovanna Finocchiaro Chimirri, *Per una lettura analitica di Brancati: Caterina Leher, governante*, Roma, Bulzoni editore, 1983, p. 36 (di diverso avviso è Paolo Sipala, che scrive di un'«identificazione improponibile», in *Vitaliano Brancati*, cit., p. 96).

³³⁷ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1228. E ancora: «scrive intingendo la penna nel vomito», «Alessandro, diciamo la verità: la sua poesia è qui (gli tocca lo stomaco con la punta di un cucchiaino), nello stomaco. Un conato di vomito? L'ispirazione è cominciata» (ivi, pp. 1228-1229).

³³⁸ La citazione è tratta da un articolo di Giuseppe Patroni Griffi, regista de *La governante* (Brancati, in «Il Messaggero», 3 maggio 1965), che si legge in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 182-184. Ma cfr. A. Di Grado, «Protestante senza saperlo?», cit., p. 112.

³³⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1229.

della governante). Tuttavia, il passo appena citato può essere letto come una riflessione dell'autore – seppur mediata dal punto di vista del personaggio – sul proprio modo di intendere la letteratura. Ripartire da quel disgusto (che, si badi bene, non è il disgusto legato a un'infanzia traumatica cui freudianamente allude Caterina, ma un'amara consapevolezza politica e razionale), oggettivarlo nella finzione drammatica per liberarsene: questa sembra essere la risposta di Brancati alla crisi letteraria dell'Italia postfascista.

Emblematica in questo senso è la commedia *Raffaele*, «satira mordente e spiritosa del costume fascista, del gerarcume provinciale»³⁴⁰, ambientata proprio tra il 1936 e il 1943³⁴¹. Nel primo atto assistiamo all'apprendistato del protagonista – un antieroe piegato per opportunismo alle logiche del potere³⁴² – alla retorica fascistissima, condotto nella sede della federazione provinciale del Pnf: vengono citati in tono sarcastico i più noti slogan di regime («FEDERALE Senza dubbio, credere! Noi dobbiamo credere, obbedire e combattere...»³⁴³), irriso l'ossimoro del bellicismo fascista portatore di ordine e tranquillità³⁴⁴, così come le velleità anticlericali e antiborghesi («dopo la vittoria, vi metteremo a tutti una scopa in mano, preti, intellettuali, borghesi!»³⁴⁵), in un'amara ironia che travolge tutto e tutti, compreso il clero³⁴⁶ e i partigiani (tra cui l'ex camerata Giuseppe, preso da una strana schizofrenia motoria, in un alternarsi di mano tesa e pugno chiuso³⁴⁷).

Una siffatta operazione non si risolve in una risata liberatoria, quanto nel riso amaro di chi, a buon diritto, teme che lo stesso irrazionale fanatismo non sia venuto meno anche a regime caduto³⁴⁸. A rappresentare la continuità tra il regime fascista e il governo democristiano – «Bandiera e altare sono stati sempre la mia religione»³⁴⁹ – sarà uno dei personaggi di *Una donna di casa*, l'on.le Peppino Lauria, caratterizzato dal profondo rigetto nei confronti della «libbertà»³⁵⁰. Nella stessa commedia, particolarmente indicativo è il finale della pièce allestita da Elvira, una filippica contro la libertà d'opinione, che provocherà il plauso del pubblico e l'entusiasmo dei critici teatrali³⁵¹; o, ancora, la figura del questore che prende gli ordini dal Duce in persona, tornato dal mondo dei morti per merito di una seduta spiritica:

³⁴⁰ L.L., *Raffaele e i censori*, in «l'Unità», 13 aprile 1951, p. 3 (l'articolo, parzialmente trascritto *infra*, pp. 493-494, figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 207/5740).

³⁴¹ Cfr. V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁴² «RAFFAELE Senti, Giovannino: te l'ho ripetuto mille volte... Io non sono un eroe. Che posso farci? mi ammazzo?» (Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 987).

³⁴³ Ivi, p. 1006.

³⁴⁴ Ivi, pp. 990-991.

³⁴⁵ Ivi, p. 1042.

³⁴⁶ Cfr. *infra*, pp. 144-145.

³⁴⁷ Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1046.

³⁴⁸ Cfr. M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 39.

³⁴⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1076.

³⁵⁰ Ivi, p. 1131. Così, con la doppia "b", pronunciano la parola anche gli ex gerarchi de *I fascisti invecchiano* (cfr. Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1485; la ripresa intratestuale è già stata notata in M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 94). L'odio nei confronti della libertà accomuna il democristiano Lauria al comunista Ardizzoni («La cosa, che più odio al mondo, è la libertà! La odio in nome del mio cervello che da lei non riceve nessun vigore», V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1125; cfr. anche Id., *Diario romano*, ivi, pp. 1497-1498).

³⁵¹ Cfr. ivi, p. 1137 e ss.; cfr. anche ivi, pp. 1498-1499.

DOMENICO Una notte di tre anni fa, il figlio, rincasando, trovò il questore ritto, col braccio teso, nel mezzo di una camera buia. «Agli ordini!» diceva, arretrando impaurito verso la porta, «agli ordini! agli ordini!» «Cos'hai?» gli chiese il figlio. E il questore, sudando freddo, senza mai abbassare la mano spalancata, gl'indicò col mento il tavolino a tre piedi: «Il nostro Capo è lì: questa notte è venuto, m'ha parlato con la sua voce!». Da quella notte, il Capo tornò sempre. (*ispirato*) Coloro che piangono perché credono che il nostro povero paese è rimasto decapitato, si consolino: abbiamo trovata la testa...

CRITICO DEL «G.» ... di legno.

DOMENICO Perché di legno?

CRITICO DEL «G.» Eh, un tavolino non sarà mica di fosforo³⁵².

Come evidente anche dalle poche citazioni riportate, uno dei mezzi più sfruttati dallo scrittore siciliano a scopi umoristici è quello di servirsi della stessa retorica di regime, esasperandola e registrandola nei suoi eccessi formali più vistosi. La lingua teatrale di Brancati non viene depurata dalle incrostazioni littorie, che viceversa vengono amplificate e fatte deflagrare, svuotando così la retorica del suo aspetto carismatico e privandola della capacità di incutere timore o di esigere rispetto. Parallelamente, i rituali di regime svelano la loro vuota natura cerimoniale³⁵³: è il caso del saluto romano, portato fieramente sulle scene con *Fedor*³⁵⁴ e quindi messo alla berlina nel *Raffaele* («Levate il braccio (*Raffaele esegue*) [...] levate ancora più su il braccio!»³⁵⁵).

Per Brancati, ironizzare sul recente passato significa anche rileggere in maniera antifrastica le proprie opere giovanili, riprendendone temi, motivi e linguaggio in funzione satirica. Ad esempio, in *Fedor*, il protagonista così prega Dio:

O Padre
nostro, che stai nei cieli,
buono verso i forti,
violento
contro i deboli,
che ai vacillanti dai l'urto
finale, creatore di immensi
stermini³⁵⁶

In *Una donna di casa*, Brancati si cimenta nuovamente nel rifacimento del *Padre Nostro*, questa volta rovesciato alla lettera ad opera del comunista Ciro e di una poco convinta Elvira³⁵⁷: a recitare la preghiera sarà un «bigotto dell'ateismo»³⁵⁸, il protagonista della farsa che la donna di casa sta

³⁵² Ivi, pp. 1152-1153.

³⁵³ «Le forme del rituale fascista sono, per gli storici, aspetti secondari del regime, ma per l'artista sono quelle che, con maggiore possibilità di visualizzazione, rendevano sia la dimensione carismatica della figura del Duce, sia la mortificazione dell'individuo sino alla coazione psichica» (P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 10).

³⁵⁴ Cfr. V. Brancati, *Fedor*, cit., p. 80.

³⁵⁵ Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1009.

³⁵⁶ Id., *Fedor*, cit., p. 189.

³⁵⁷ Cfr. Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1118-1120. In P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 78-79, viene proposto un accostamento tra la citazione del *Padre Nostro* presente in *Fedor* e la menzione della preghiera in *Singolare avventura di viaggio* e in *Paolo il Caldo*.

³⁵⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1118. Cfr. un passo del *Diario romano* del gennaio 1947: «Ci sono, in Italia, i bigotti dell'ateismo che bestemmiano con lo stesso scrupolo e pedanteria con cui le beghine osservano le pratiche religiose» (ivi, p. 1280).

scrivendo insieme a Ciro. Nel dramma d'esordio, la «bestemmia»³⁵⁹ assume i tratti della disperazione e della tragicità; invece, nella commedia del 1950, Brancati si serve della rielaborazione del *Pater noster* per chiari fini satirici (si veda il contrappunto scenico con l'anziana zia Adele e la cameriera Tina, che «strabiliate»³⁶⁰, si fanno il segno della croce per bilanciare con un atto di fede la dissacrazione che si stava compiendo in casa Rapisardi). Ad essere mutata è la concezione stessa dell'artista: la pragmatica, ma sapiente figura di Elvira, proiezione autobiografica dell'autore maturo³⁶¹, sovverte radicalmente la romantica e decadente immagine del «demiurgo», che lavorando «con l'infinito, come col marmo e col travertino»³⁶² entra in competizione con Dio nella ricerca dell'assoluto, ben rappresentato dall'autoritratto giovanile, il tormentato scultore Fedor³⁶³.

Il Brancati maturo sembra servirsi degli esperimenti teatrali delle origini come vere e proprie fonti, creando una rete di citazioni intratestuali dal forte significato metaletterario. Ad essere recuperati sono anche i racconti e gli appunti presi nella seconda metà degli anni Trenta, quando ormai l'autore ha abbandonato gli accenti propagandistici. L'autocitazione assume questa volta la duplice funzione di esplicitare ciò che prima veniva solamente suggerito per via allusiva e di attestare l'autenticità e il realismo della propria scrittura scenica. Per quanto riguarda *Raffaele*, tale processo viene chiaramente esplicitato dallo scrittore:

Ho spolverato i miei più vecchi quaderni, svegliato appunti e ricordi, e ho ficcato in questo quadro [il primo] tutto quello che potevo: perfino gli argomenti, che avevo trattato nel '35 e nel '38 in alcuni racconti, come per esempio *Il bacio*, per allusione o in termini di fiaba, qui vengono ripresi e trattati realisticamente³⁶⁴.

Abbandonati i tratti più scopertamente favolistici, nel dopoguerra la sperimentazione teatrale di Brancati si concentra nel tentativo di portare anche nel panorama nostrano una commedia del costume, impresa impossibile in «un Paese che da quarant'anni va coprendo tutti gli specchi per coprire la sua vera faccia»³⁶⁵. Invece, proprio come uno «specchio»³⁶⁶ fedele e contemporaneamente deformante, il teatro deve riflettere le inconsapevoli comicità del pubblico, che non viene assecondato, quanto irriso, sfidato, «colpito da quella che ritiene l'offesa più grave: la "presa in

³⁵⁹ Id., *Fedor*, cit., p. 190.

³⁶⁰ Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1119.

³⁶¹ Cfr. *infra*, p. 169.

³⁶² V. Brancati, *Fedor*, cit., pp. 10-11.

³⁶³ Le due figure sono accomunate anche dal motivo del disprezzo nei confronti dei critici, beffati da Elvira nel IV atto della commedia (cfr. Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1147 e ss.) e apostrofati con sdegno da Fedor («E come vi avventurate voi nel regno terribile dell'arte, senza la grandezza di spirito necessaria?», Id., *Fedor*, cit., pp. 90-93; si noti di sfuggita che l'imprecazione del protagonista è rivolta a un critico di chiara ispirazione crociana, cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 22).

³⁶⁴ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁶⁵ Id., *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1385.

³⁶⁶ *Ibidem*.

giro”»³⁶⁷ – e con ciò inevitabilmente infastidito (e l’esigenza di non compiacere la platea era già sentita nel Brancati dei primi anni Trenta³⁶⁸):

La società italiana [...] a teatro, sceglie di annoiarsi piuttosto che sentirsi colpita nei vizi e nei difetti [...]. Essa odia l’esame di coscienza perfino nella forma piacevole di uno spettacolo teatrale. Non vuole saperne di guardare in se stessa, e affida ai retori il compito di stordirla e ai vanitosi e ai fatui quello di regalarle un teatro che, in termini pretenziosi e «sublimi», non le dice nulla di nulla³⁶⁹.

A costo di «considera[re] la vicenda teatrale solo come un pretesto per un *pamphlet*, per il sopravvento della satira sull’azione, [...] per una polemica spietata contro la quotidiana banalità conformistica»³⁷⁰, gli scrittori devono «umilmente rischiare di venir scambiati per cronisti, polemisti, autori di farse e balletti, e non solo di venir scambiati ma addirittura di esserlo, purché possano dire [...] cose concrete e prementi»³⁷¹. Dovevano cioè osare disobbedire alle prescrizioni che Luigi Chiarini aveva suggerito a Brancati nel lontano 1934: «Secondo noi Brancati deve guardarsi dalla cronaca e dal documentario, [...] e ricordarsi che l’arte è sempre trasfigurazione poetica della realtà»³⁷². Abbandonate le astratte ambientazioni delle prime prove (si pensi, in *Everest*, al valore simbolico della montagna, «così sola, così abbandonata nel cielo immenso»³⁷³, luogo di ascesi e di purificazione³⁷⁴), ci si affida alla concretezza delle cose quotidiane³⁷⁵,

³⁶⁷ «L’italiano medio perde completamente le staffe perché si sente colpito da quella che ritiene l’offesa più grave: la “presa in giro”; il suo orgoglio di furbo è profondamente ferito; nella disperazione, preferisce essere schiavo che “burlato”; maledice la democrazia e rimpiange il fascismo» (ivi, p. 1365).

³⁶⁸ Id., *Rinnovare gli edifici del teatro*, op. cit.: «Bisogna cambiare! E non perché il pubblico s’annoia o s’è annoiato troppo nel vecchio teatro, ma, al contrario, perché il pubblico s’è troppo divertito, nel vecchio teatro, e ha fatto valere eccessivamente la sua volontà».

³⁶⁹ Si cita da Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit.; il medesimo passo, rielaborato, verrà pubblicato anche in un articolo dell’8 marzo 1950 sul «Corriere della Sera», che farà parte del postumo *Diario romano* (ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1472).

³⁷⁰ Giulio Trevisani, *Ieri all’Odeon di Milano la “prima” della commedia “proibita”. Perché la censura si è accanita sulla “Donna di casa” di Brancati*, in «l’Unità» (ed. di Milano), 16 febbraio 1958 (l’articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 723/16542).

³⁷¹ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit. (poi ripreso nel citato *Diario* del marzo 1950, ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1473). «Nervoso cronista» Brancati verrà definito in Domenico Manzella, *Una novità postuma di Brancati al Convegno. Questo matrimonio si deve fare! (ma, invece, non si farà)*, in «l’Italia», 1° aprile 1960, p. 3 (l’articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 855/18795).

³⁷² L. Chiarini, «Singolare avventura» di Vitaliano Brancati, in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 165.

³⁷³ Vitaliano Brancati, *Everest. Mito in un atto*, con prefazione di Telesio Interlandi, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1931, p. 11.

³⁷⁴ Cfr. Maria Procino, *La montagna proibita. Piccolo viaggio nel teatro durante il fascismo*, in «SLM. Sopra il Livello del Mare. Rivista dell’Istituto Nazionale della montagna», 21, maggio-giugno 2005, p. 48. Se è vero che nel dramma le vicende contingenti sono trasferite «su un piano di visionarietà del tutto metastorica» (R. Verdirame, *Dal mito all’impegno*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 53), tuttavia, a riprova della continuità nella parabola teatrale brancatiana, in *Everest* è stata giustamente sottolineata l’attenzione alle semplici abitudini della vita comunitaria sul monte, in un intento realistico pur «rarefatt[o] in un vuoto idealismo» (V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 13) e una prosa «temperata di *sermo cotidianus* e ambizioni retoriche» (F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 267). Cfr. anche L. Sciascia, *Del dormire con un solo occhio*, in V. Brancati, *Opere*, cit., p. XV.

³⁷⁵ «Dire cose concrete significò [...] rifiutare la retorica ipercompensatoria del regime, sbugiardarlo nelle sue mistificazioni: una scelta politica, ideale e di poetica tutte insieme» (*ibidem*).

recuperando nel presente o nel recente passato aspetti del reale che assumono valore di comicità³⁷⁶ (particolarmente efficace è in tal senso la definizione di «comico d'attrito» elaborata da Mario Pomilio in riferimento all'ironia brancatiana³⁷⁷). È una scelta compiuta già sul finire degli anni Trenta, quando Brancati scrisse significativamente al padre, in difesa della propria rinnovata poetica:

quelle che tu giudichi frivole non sono alcune mie cose, ma tutto me stesso, nel punto a cui mi hanno portato la coscienza finalmente emancipata, la maturità dei miei anni e la rinuncia ai facili successi. Frivole sembrano a me tutte le cose che tu chiami serie [...]! Nelle corti di taluni re, i buffoni erano i soli che dicessero cose profonde. Io non sono un buffone, ma insomma³⁷⁸...

e che diviene ancora più urgente e necessaria nell'immediato dopoguerra. Nel 1946, in una nuova arringa difensiva – questa volta pubblicata sotto forma di lettera aperta ad Arrigo Benedetti, direttore de «L'Europeo» – Brancati scrisse:

fra pochi anni i palcoscenici italiani saranno ripuliti di tutta quanta la spazzatura intimistica, ibseniana, cecoviana, problemistica, ecc. di tutte le esalazioni del Guf, di tutto l'untume romantico che li hanno sporcati in questi ultimi tempi. [...] Frutti della fatuità e della bugia, questi lavori muoiono ingloriosamente dopo aver fatto dormire i loro spettatori. Della fatuità, perché gli autori italiani di teatro vogliono essere tutti poeti e artisti puri, ignorando che la prima regola dei veri poeti è quella di non volerlo essere. Della bugia, perché il trascurare tanta «materia scottante» che abbiamo dattorno per cercarne una smorta e indifferente è il primo effetto della ripugnanza a dire la verità³⁷⁹.

Privilegiare la concretezza a discapito delle false pose estetizzanti comporta anche un ripensamento dei propri modelli letterari (a partire, ovviamente, dall'abbandono dell'infatuazione giovanile per d'Annunzio³⁸⁰). Non è un caso che, in un'intervista del '48, individuando in Palazzeschi il narratore più importante del dopoguerra, Brancati ne lodò il «linguaggio veramente concreto»³⁸¹. A tal proposito, di particolare interesse è anche la lettera ad Anna Proclemer del 2 novembre 1945:

Conoscevo *Tonio Kröger*, mi era piaciuto enormemente. L'ho riletto, e mi è piaciuto di meno. [...] Cos'è quella Vita intesa come l'opposto dell'Arte, e invidiata, adulata, temuta, grattata come da un gatto l'imposta della carniera? Quella non è la Vita, ma la Stupidità, e non c'è bisogno di assediare con tanto tremore, odio, amore ecc.! [...] E un artista vero, un poeta, non teme, né odia (ama, desidera, disprezza) la normalità: al contrario se ne inebria come di una musica sublime. Sono soltanto gli spiriti viziosi di estetismo, come Thomas Mann nel primo tempo della sua vita ovvero Flaubert [...] che armeggiano attorno alla normalità con tanto affanno e l'adorano e odiano, temono, desiderano nei suoi eccessi

³⁷⁶ Ad esempio, in riferimento a *Raffaele*, Brancati afferma che una battuta di cattivo gusto messa in bocca al federale fosse stata realmente pronunciata dieci anni prima (cfr. V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.).

³⁷⁷ Mario Pomilio, *La doppia crisi di Brancati*, in «Le ragioni narrative», 1, gennaio 1960 (antologizzata in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 179-182, da cui si cita).

³⁷⁸ La nota missiva, datata 11 novembre 1937, si legge in V. Brancati, *Opere*, cit., pp. 1-4.

³⁷⁹ Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit. (anche in questo caso l'articolo viene ripreso nel *Diario romano*, ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1472-1473).

³⁸⁰ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., pp. 59-60.

³⁸¹ Fuerim, *Intervista a Brancati*, cit., p. 69.

negativi di Stupidità. Guarda invece Cecov, Gogol, Verga, Shakespeare, Manzoni, Maupassant, Joyce ecc. come si ispirano alla normalità, come ci stanno dentro, come se ne ubriacano³⁸²!

A livello stilistico, il cambiamento di paradigma comporta un abbassamento del registro e il tentativo di rendere l'«italiano medio», una lingua «provinciale, e dunque semplicissim[a]»³⁸³, ma al contempo innaturale, intrisa com'è di una esasperata retorica («un impiegato dello Stato [...] ha parlato sempre come i manifesti e i giornali, almeno ad alta voce, mentre i manifesti e i giornali parlavano come *avrebbe dovuto* parlare lui»³⁸⁴). Ma agli occhi di Brancati, proprio in virtù della sua rigidità, tale «linguaggio rozzo» diviene affascinante, «quasi poetico»³⁸⁵, vero.

2.4.2 La costruzione tipologica del personaggio

Al di là dell'«estro inesauribile che fa scoppiettare ogni battuta»³⁸⁶, l'essenza della comicità brancatiana risiede nell'aspetto marionettistico con il quale è rivestito il personaggio drammatico. I protagonisti delle commedie di Brancati sono figure imbrigliate in rapporti sociali rigidamente definiti: la maschera del pavido accondiscendente al potere (Raffaele nella commedia omonima³⁸⁷, novello Don Abbondio), del *miles gloriosus* (l'untuoso e smargiasso Federale), della donna colta e intransigente (la calvinista Caterina de *La governante*³⁸⁸), a cui si affianca per opposizione quella sciocca e frivola (Elena³⁸⁹)... Tale modalità rappresentativa non coinvolge solamente i «bersagli polemici»³⁹⁰ della satira brancatiana, ma anche e forse ancor più i personaggi che l'autore presenta – a volte fin troppo rigidamente – come figure positive. È il caso di Elvira di *Una donna di casa*, astratto «simbolo» della «libertà di spirito e d'opinione»³⁹¹, o, in *Raffaele*, dell'antifascista Giovanni. Caratterizzato da un tono fortemente oratorio («Mi vieni a fare l'orazione in casa! E che credi, che siamo a teatro?»³⁹², gli rimprovera il fratello), il personaggio è stato dall'autore volutamente

³⁸² V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., pp. 32-34.

³⁸³ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁸⁴ Id., *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1472.

³⁸⁵ Lettera di Brancati del 10 febbraio 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 38.

³⁸⁶ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

³⁸⁷ «GIOVANNI Non sei più un uomo! || RAFFAELE E che cosa sono? || GIOVANNI Un applauso!» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1027). Così l'autore descrive il protagonista della commedia: «è un uomo pavido, che ama la tranquillità, uno di quegli italiani trepidi, molli e beneducati che ricorrono alle parole triviali soltanto per dar forza alla frase con cui chiedono di non essere infastiditi» (Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit.).

³⁸⁸ Che in riferimento a Caterina Brancati si serva degli attributi di "francese" e "calvinista" «quali categorie che attivano immediatamente e automaticamente determinati *clichés* collaudati dall'uso» è stato già sottolineato in G. Finocchiaro Chimirri, *Per una lettura analitica di Brancati*, cit., p. 36.

³⁸⁹ «Nella mia allucinazione io ero doppia: da una parte ero quella che non capiva e non s'accorgeva di niente e dall'altra quella che capiva che non capiva» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1215).

³⁹⁰ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 46.

³⁹¹ Eugenio Ferdinando Palmieri, «Una donna di casa» rappresentata all'Odeon. Tra applausi e dissensi la novità di Brancati, in «La Notte», 17 febbraio 1958 (l'articolo, parzialmente trascritto *infra*, pp. 675-676, figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 723/16542).

³⁹² V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 990.

avvolto in una nube di stramberia e di pazzia, cercando di rendere irriconoscibili le sue fattezze di uomo dabbene sotto quelle di un personaggio clamoroso e pittoresco. L'attore deve renderlo quanto più pazzo gli sia possibile, specie nei punti in cui Giovanni ha più chiaramente ragione. Solo così gli sarà perdonato di dire la verità e predicare il bene³⁹³.

Non si deve però presupporre una forma di rappresentazione caricaturale o deformante («i personaggi di Brancati non sono caricature più di quanto il ritratto di un gobbo sia caricatura di un gobbo»³⁹⁴). L'operazione è più sottile. Infatti, il tema principale di tutto il *corpus* teatrale di Brancati è costituito dall'impossibilità vissuta dai personaggi di essere «uomini» e non solo le «parti che essi hanno scelto di recitare nella vita»³⁹⁵, di ricondurre a unità e a verità una natura scissa e contraddittoria (emblematico in tal senso è il personaggio di Leopoldo Platania, che tenta invano di dimenarsi tra la convenzionale anima di vecchio padre-padrone siciliano e l'emancipazione dai pregiudizi³⁹⁶). Insomma, il fantoccio ha perso il dono della sincerità, non riuscendo a uscire dallo «stato morale per cui tradirebbe se stesso e riuscirebbe misteriosamente bugiardo se dicesse la verità»³⁹⁷.

Anche il gallismo, tema centrale quanto fin troppo enfatizzato all'interno del discorso brancatiano, è profondamente intrecciato a tale modalità di costruzione del personaggio. In esso si addensa la natura tipologica della sicilianità, che assume i tratti di una «maschera locale»³⁹⁸ indossata per conformarsi all'archetipo della virilità³⁹⁹. Con il termine "gallismo" Brancati indica quell'atteggiamento totalizzante che ha l'uomo isolano nei confronti della donna, un dongiovannismo non necessariamente appagato, anzi per lo più insoddisfatto⁴⁰⁰, limitandosi spesso al solo pensare alla donna, allo scrivere⁴⁰¹ e al discorrere di lei (a Catania, «i discorsi sulle

³⁹³ Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁹⁴ Leonardo Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazzo. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991, p. 182.

³⁹⁵ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1524.

³⁹⁶ «E sono cambiato... cioè, mi comporto come se fossi cambiato, e mi sforzo di pensare che sono cambiato... Ma il mio cuore è sempre là, a Caltanissetta, nella casa con le persiane verdi, perché le case devono avere le persiane e non questa porcheria di saracinesche... In quella casa sgridavo tutti, e li facevo tremare, ma tutti quelli che sgridavo, li adoravo, ed essi adoravano me. A Jana, a quell'idiota, le voglio bene perché si lava i capelli col petrolio come mia madre, e quando mi passa vicino, quasi la picchiere, perché non voglio ricordarmi che sono vecchio e non sono più come avrei voluto essere...» (Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1191). Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., pp. 36-37, e S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., pp. 205-206 (poi in Ead., *Novecento scritturale*, cit., pp. 157-178); di una «figura patriarcale, fortemente caratterizzata nel suo passatismo fino ad assumere toni macchiettistici» scrive invece G. Finocchiaro Chimirri (in *Per una lettura analitica di Brancati*, cit., p. 41).

³⁹⁷ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

³⁹⁸ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 201.

³⁹⁹ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 30.

⁴⁰⁰ Così si legge nel *Don Giovanni in Sicilia* in riferimento al protagonista e ai due amici presi dal «verme dei viaggi» e della donna: «Se la loro esperienza del piacere era enorme, quella delle donne era poverissima. Spogliato delle bugie, di quello che essi narravano come accaduto e che era invece un puro desiderio, o era accaduto a qualche altro, il loro passato di don Giovanni si poteva raccontarlo in dieci minuti» (V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 410).

⁴⁰¹ «La donna; ecco il grande tema! Lo capiscono tutti, quello! Bisogna che egli scriva d'amore» (Id., *Don Giovanni involontario*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 913; cfr. un analogo passo nel racconto *Rumori*, nel quale si fa menzione del «più grande scrittore della terra», Gabriele d'Annunzio, ivi, p. 134).

donne davano un maggior piacere che le donne stesse»⁴⁰²), al sognare, guardare ed essere guardato dalla donna: «una forma quasi patologica di petrarchismo»⁴⁰³, dunque. Il gallismo riguarda più l'onore e la reputazione, il modo di apparire agli altri e a sé stessi, che un'intima necessità. Il «tema della dissipazione erotica»⁴⁰⁴ è inoltre legato alla retorica della virilità imperante sotto il fascismo e alla sua «abominevole sensualità»⁴⁰⁵ (si pensi al machismo del Federale di *Raffaele*⁴⁰⁶), delineandosi come la risposta periferica, siciliano-meridionale al modello di uomo imposto dal centro romano. Si tratta dunque di un particolare atteggiamento identitario – la «malattia dei Siciliani» la definisce Enrico Platania ne *La governante*⁴⁰⁷ –, che il tipo siciliano sfrutta come strumento per coniugare l'atavica ossessione per le donne della propria terra⁴⁰⁸ con il conformismo del regime e, insieme, per sfuggire alla noia opprimente nel Ventennio grazie ad un atteggiamento eroticamente attivistico.

Nella scena che chiude il *Don Giovanni involontario*, con il buffonesco giudizio universale che appare in sogno al protagonista, Brancati rappresenta lo svelamento *post mortem* dell'autentica natura del dongiovannismo. La delusione di Francesco Musumeci, che si crede condannato all'inferno per il modo in cui ha sfruttato le donne e che invece verrà accolto in paradiso in quanto unica vera vittima del proprio comportamento, come la sorpresa di scoprire che Francesco Gorgoli, pur nel «segreto del focolare domestico»⁴⁰⁹, ha comunque infranto la buona condotta morale, svelano l'incapacità dei personaggi di riconoscere l'intima natura della maschera che rappresentano.

La presenza di figure tipologiche è una costante dell'intera produzione dell'autore, fondata spesso sull'opposizione tra caratteri contrapposti: il romano e il siciliano, il bello e il brutto, l'uomo attivo e l'inoperoso (quest'ultimo conflitto doveva essere già al centro dell'incompiuto *Eraclio*⁴¹⁰). A mutare nel tempo è l'interpretazione ideologica e politica di tale fenomeno:

Nel Brancati fascista questo io tipologico è prerogativa del grand'uomo capace di trascendere i limiti del singolo in una sovraindividuale perfezione della specie (della "razza", insomma); nel Brancati antifascista l'io sovraindividuale è l'identità convenzionale con cui la norma socioculturale conculca le personalità individuali⁴¹¹.

⁴⁰² Ivi, p. 393.

⁴⁰³ L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazza*, cit., p. 181.

⁴⁰⁴ N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, cit., p. 685.

⁴⁰⁵ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1305. Cfr. anche P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 72.

⁴⁰⁶ Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1015 e ss.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 1249.

⁴⁰⁸ Cfr. Id., *Le trombe d'Eustachio*, ivi, p. 901.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 979.

⁴¹⁰ Il tema sembra essere sollevato nel Quadro I del terzo Atto. Indicativa in tal senso è la citazione in esergo da *Le invasioni barbariche in Italia* di Pasquale Villari: «A Foca succedeva Eraclio (610-641) che parve a molti avere addirittura un carattere orientale, giacché per le varie vicende della sua vita, si trovò a passare da una straordinaria attività a una singolare inoperosità» (in Id., *Dal dramma inedito "Eraclio"*, in «Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte», XVI, 4-6, 25 agosto 1935, p. 92).

⁴¹¹ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 199, si rimanda all'intero articolo e ad Ead., *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale": T. Mann, G.A. Borgese, V. Brancati*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di Sonia Gentili e Simona Foà, Roma, Carocci, 2010, pp. 247-270, per l'individuazione

Dal momento che negli stati totalitari «il dittatore spicca come il solo uomo libero»⁴¹², per il giovane Brancati una «pallid[a]»⁴¹³ umanità è costretta a confrontarsi con la figura carismatica di Mussolini: come gli oggetti che tentano invano di specchiare la grandezza della sua figura, anche «tutto ciò che è viso, aspetto, esistenza d'altri uomini, che non siano lui, riluce poco, riluce male, non s'avverte»⁴¹⁴. Il Duce è «il grande uomo qualsiasi, che è identico a tutti gli altri e tuttavia un genio, impotente e tuttavia sublimato dalla luce del potere, uomo medio e tuttavia semidio»⁴¹⁵. La presenza di un «uomo-razza», di un «superindividuo»⁴¹⁶ («le forti personalità sono in tanto delle personalità, in quanto non imitano le altre, nascono con dei caratteri nuovissimi, mai esistiti, inconfondibili»⁴¹⁷), incarnato dal Duce, libera le masse dalla responsabilità («L'apparizione di un uomo di genio in una nazione significa, intanto, vacanza»⁴¹⁸), fornisce finalmente loro un esempio da seguire e da accogliere in sé⁴¹⁹, «una figura ideale cui subordinarsi gioiosamente»⁴²⁰. Di conseguenza, il superamento della natura individuale è considerato un fattore sì drammatico e sacrificale⁴²¹, ma sostanzialmente necessario al progresso della civiltà e, in definitiva, positivo. In *Everest* tale concezione viene simboleggiata dall'«immensa fronte» del Duce, una «testa di gigante» che, scolpita grandiosamente sulla cima della montagna, «rosseggia nell'infinito»⁴²². Una siffatta interpretazione è giustificata dalla nota d'autore che chiude il volume⁴²³:

Il Fascismo è rappresentato, in *Everest*, nel suo imperativo categorico, in quello che non può non essere oggi come ieri, domani come oggi: un'accolta di uomini puri, vigorosi, dignitosi, intorno a uno che, nell'attirarli e sollevarli verso l'alto, mentre lascia libera la loro personalità, si serve di una misteriosa e invincibile forza che trascende lui e gli altri.

Una funzione analoga a quella dell'immensa scultura del Duce è svolta dalla gigantografia di Mussolini in divisa proiettata nel finale dell'allestimento del *Piave* curato da Bragaglia. Nel

dei modelli letterari (Mann e Borgese *in primis*) e delle categorie filosofico-culturali che soggiacciono al pensiero brancatiano prima e dopo l'allontanamento dall'ideologia di regime.

⁴¹² Vitaliano Brancati, *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1766.

⁴¹³ Id., *La mia visita a Mussolini*, ivi, p. 1629.

⁴¹⁴ Ivi, p. 1630.

⁴¹⁵ Istituto per la Ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, a cura di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1966, p. 194.

⁴¹⁶ S. Gentili, *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di S. Gentili e S. Foà, cit., p. 248 e 253.

⁴¹⁷ V. Brancati, *La mia visita a Mussolini*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1632.

⁴¹⁸ Id., *Singolare avventura di viaggio*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 8.

⁴¹⁹ «Abbondanza di personalità è riconoscerne delle altre, creare, in se stessi e nel proprio mondo, lo spazio per altre personalità» (Id., *La mia visita a Mussolini*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1633-1634).

⁴²⁰ Istituto per la Ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, cit., p. 195.

⁴²¹ «Il realizzarsi del destino comporta una tragicità, inesorabile ma drammatica, per i soccombenti» (S. Gentili, *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di S. Gentili e S. Foà, cit., p. 253).

⁴²² V. Brancati, *Everest*, cit., p. 56. Giova a tal proposito ricordare la prefazione dell'opera, nella quale Telesio Interlandi esalta «il primo felice tentativo di rendere drammaticamente il senso eroico dell'azione mussoliniana», nella rappresentazione di «un mito orgoglioso, che soltanto un giovane di questa nostra età satura di certezza poteva scrivere» (ivi, p. 5).

⁴²³ Ivi, p. 82. Cfr. anche F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 268.

dramma del '32 il protagonista, il disfattista Giovanni poco fiducioso nell'«avvenire della patria», nella «giustizia di questa guerra»⁴²⁴, manifesta la propria crisi d'identità:

Quando io compivo le mie «azioni brillanti» – come le chiamavano i bollettini – quando io avanzavo sorridendo alla testa del mio plotone, io avevo paura, io ero pazzo di paura... Ma da quando io dissi di averla, da quando lo dissi a te e agli altri e credetti che tutti, tutti avessero paura, io mordo i guanciali la notte, io non so più cosa sia avvenuto in me: ma ho del coraggio, del coraggio! [...]

Mi dispiace, sì. Perché in tal modo io sono un burattino. In tal modo, io non posso mai riposare, riposare nel sentirmi quello che veramente sono. Quando credevo di essere coraggioso, eccola la paura! Quando credevo di essere un vile, eccolo, il coraggio. Dicono che il peggiore male del nostro tempo sia quello di essere un uomo finito, indifferente. No, il peggiore è quello di non essere ancora finito, di non essere ancora indifferente, sebbene con una grande vocazione ad esserlo, e sicurezza⁴²⁵...

La morte di Giovanni costituisce il contrappunto tragico, ma inevitabile, della finale e solitaria resistenza del sergente Mussolini⁴²⁶, in una legittima vittoria del superuomo atta a riscattare la mediocrità di un'intera nazione. Una variazione dello stesso schema viene proposta ne *L'urto*, con una banale e schematica rappresentazione dello scontro tra due sistemi ideologici: l'uno, quello sovietico, che oppone all'«eternità dell'amore, dell'odio, della speranza» la «felicità della solitudine e dell'indifferenza»⁴²⁷, l'altro, quello fascista, che, nel difendere la tenacia e l'amore che muovono la lotta collettiva, esprime la propria fiducia nel progresso e nell'avvenire degli uomini guidati da Dio.

Nella presunzione di dischiudere la verità a uomini «schiavi di enormi pregiudizi, di enormi menzogne»⁴²⁸, come Giovanni anche il russo Leone Tikinti svela la natura macchiettistica a cui l'uomo si è ridotto, apostrofando così un giovane atleta: «La colpa non è tua! È dei tuoi muscoli; di questo travestimento che ti hanno dato con la ginnastica... (*lo palpa*) Fai ridere. Sei una maschera...»⁴²⁹. Il bolscevico contrappone al mito della forza e dell'agilità un'umanità altrettanto tipologica, ma caratterizzata da «malinconia e abbattimento»⁴³⁰. Come prevedibile, la voce emessa dal corpo di Leone, fragile e macchiato dall'incesto e dalla lussuria, non reggerà l'urto con la possente «voce che disseta»⁴³¹, pronunciata dal «più chiaro»⁴³² degli uomini da un balcone romano e diffusa nello stadio grazie alla radio. Il suicidio della donna nel finale sancisce la vittoria – disperata, ma purificatrice – del «sì» alla vita contro il «no» immorale difeso dai sovietici.

Dunque, il vitalismo superomista era stato l'aspetto dell'ideologia di regime che più aveva conquistato il giovane Brancati e che più venne esaltato nelle prove giovanili⁴³³. Parallelamente, lo

⁴²⁴ V. Brancati, *Piave*, cit., p. 125.

⁴²⁵ Ivi, pp. 120-121.

⁴²⁶ «Il sergente vuole star solo... Dice che, durante il bombardamento, è più sicuro, stando solo» (ivi, p. 159). Cfr. anche V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 11.

⁴²⁷ V. Brancati, *L'urto*, cit., p. 3.

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ Ivi, p. 4.

⁴³² «COMMISSARIO [...] fra poco, a Roma, parlerà uno che noi vogliamo ascoltare. || LA DONNA Chi è costui? || COMMISSARIO (*impazientito*) Uno – il più chiaro di noi» (ivi, p. 3).

⁴³³ Cfr. F. Guercio, *La compromissione di Brancati*, cit., p. 277.

scrittore maturo individuò proprio nel venir meno dell'autenticità⁴³⁴ e nella necessità della menzogna⁴³⁵ la colpa maggiore del totalitarismo fascista, di cui diede una lettura «profondamente “antropologic[a]”, prima che politic[a]»⁴³⁶. Brancati, che dalla temperie ideologica e culturale primonovecentesca aveva ereditato una «concezione dell'uomo, in cui si mescolano il determinismo positivista e la concezione sovraindividuale del soggetto di estrazione idealistica»⁴³⁷, denuncia la rottura dell'armoniosità della dialettica crociana tra particolare e universale:

finché lo spirito universale è una forza che agisce dentro di me, finché la società è il mio sentimento altruistico, la soluzione che io do al conflitto tra me e lo spirito universale, tra me e la società, sarà sempre positiva e umana. Ma quando in un regime totalitario [...] un dittatore si affaccerà al balcone per dirmi col megafono che lo Spirito universale è lui, [...] il conflitto fra individuo e universale assumerà un altro aspetto. [...] Nei regimi totalitari, [...] la forza a me esterna, e spesso a me ostile, si assume il compito, non di limitare la mia attività, ma di svilupparla. Il mostruoso consiste nel fatto che essa vuole rappresentare, più che i miei doveri, i miei diritti⁴³⁸.

In un tale contesto, l'uomo-massa pretende di farsi universale senza passare dal particolare. Agendo profondamente nella vita quotidiana⁴³⁹, il conformismo politico e culturale si presenta come una «religione» (e non come una «moralità per il fatto che non [...] imponeva alcuna altra rinuncia»), un «gradevolissimo e sicuro antidoto al pensiero: quel *credere* si risolveva in sostanza nel categorico invito a *non pensare*», a «ridurre le cose più complesse e ingarbugliate a unità semplici ed eterne»⁴⁴⁰, che comporta una regressione dell'uomo-massa ad uno stato infantile⁴⁴¹ e burattinesco. Lo Stato autoritario riduce la società a una «moltitudine di marionette i cui fili sono in mano, non del fato, ma di un'entità più meschina: il dittatore»⁴⁴². Era quanto aveva già denunciato Giuseppe Antonio Borgese in *Goliath: the March of Fascism*, un saggio antifascista scritto a partire dal 1935 e pubblicato in inglese nel 1937, quindi, per ovvi motivi, diffuso in Italia solamente nel 1946. Il maestro di Brancati⁴⁴³ denunciò la natura robotica a cui, attraverso un sistema censorio che interferiva anche nella profondità della coscienza, il totalitarismo aveva ridotto l'uomo:

⁴³⁴ Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 121, e V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 49.

⁴³⁵ Cfr. V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1506.

⁴³⁶ G. Ferroni, *Letteratura come responsabilità della ragione*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 15.

⁴³⁷ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 198. Che l'idealismo mai rinnegato da Brancati affondi le proprie radici e dialoghi ambiguamente con gli stessi principi sfruttati dai teorici della razza è stato ampiamente dimostrato in Ead., *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, op. cit.: «In sostanza, Brancati intuisce il fatto che il suo personaggio-carattere è da un lato fondato su una concezione idealistica dell'individuo – in cui egli continua a riconoscersi – e dall'altro pericolosamente, ambiguamente solidale alla realtà culturale che combatte» (p. 265).

⁴³⁸ V. Brancati, *Le due dittature*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1573-1574.

⁴³⁹ G. Ferroni, *Introduzione*, ivi, p. XIX.

⁴⁴⁰ V. Brancati, *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1474-1475. Nel *Raffaele*, l'adesione al fascismo come atto di fede viene esaltata dallo stesso Parneti: «Il fondamento della società fascista è la fede. In questo senso, fascismo e cristianesimo sono la stessa cosa» (Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1006).

⁴⁴¹ Cfr. Id., *Diario romano*, ivi, p. 1268.

⁴⁴² Id., *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla*, ivi, p. 1763.

⁴⁴³ Cfr. *infra*, pp. 129-131.

Così in tutti i centri intellettuali d'Italia, dalla filosofia alla religione, dalla stampa alle università, era stato iniettato uno stupefacente che aveva trasformato la nazione in un automa parlante. [...] Ciò che importava era il fenomeno della massa. I bambini, allevati in un'atmosfera di misticismo primitivo, nelle scuole elementari imparavano che gli eroi del passato e tutte le nazioni del mondo non erano che dei precursori di un unico eroe e di un'unica nazione, Mussolini e l'Italia di Mussolini [...]. La censura, che metteva la museruola ad ogni manifestazione pubblica, ficcava anche il naso nella corrispondenza privata e intercettava le comunicazioni telefoniche, abituando così lentamente milioni di persone a sotterfugi e ritegni anche quando erano nell'intimità della famiglia, e perfino nei soliloqui a tu per tu con la loro coscienza; la mossa di colui che passeggiando si volge indietro per timore di esser seguito da una spia, divenne un tratto caratteristico del popolo italiano⁴⁴⁴.

«Ciò che importava era il fenomeno della massa» scriveva a ragione Borgese; e Brancati aggiunse che l'uomo «che si risolve a partecipare a una *vita di massa* si mette già nello stato d'animo della comparsa teatrale», vive in un'eterna finzione spettacolare, «la piazza diventa un palcoscenico»⁴⁴⁵. Perciò, il teatro diviene il luogo preposto a rappresentare tale riduzione della vita in commedia. In *Questo matrimonio si deve fare!*, Paolo Pannocchietti confida che la conquista della donna è l'unico tassello necessario a completare una felicità già acquisita riducendo i propri concittadini alla stregua di burattini pronti ad obbedire al capo («caverò gli uomini da quelle case, con mille fili che partono dalla mia destra»⁴⁴⁶). Il finale della commedia svela la fatuità di tale entusiasmo attivista: lo stesso Pannocchietti verrà rappresentato come una marionetta, «un pupazzo al quale stia per mancare la corda», che, in preda alla follia, si agita in un balletto cadenzato da «passetтини» automatici nel tentativo di «mettere in fila i vari personaggi ch'egli rappresenta» («mille, più di mille!»)⁴⁴⁷.

In *Raffaele*, Brancati deride il superomismo mussoliniano propugnato dal federale («il duce è un fuori-classe! [...] Il duce è più che un uomo!»⁴⁴⁸) e smaschera il paradosso ideologico fascista per mezzo delle candide parole del camerata professor Parneti

noi godiamo di quella vera libertà che consiste nel sentirsi liberi da ogni influenza, e attinenza, e connivenza, e dominio, e interferenza di gruppi o di fazioni o di trust, in quanto che il fascismo, sopprimendo la prepotenza di questa frequenza di forze partigiane e faziose [...] ha creato, rispondendo a una moderna esigenza, oltre che la potenza dello Stato, la libertà dell'individuo⁴⁴⁹.

Inoltre, l'autore affida alla vana esortazione di Giovanni al Federale (a cui viene dato rigorosamente del lei), il proprio modo di intendere l'antifascismo, che consiste, appunto, nel dismettere i panni del burattino per tornare a farsi uomo:

⁴⁴⁴ Giuseppe Antonio Borgese, *Golia. Marcia del fascismo*, introduzione di Massimo L. Salvadori, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, p. 276. In S. Verhulst, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 120-121, il pamphlet borgesiano viene messo in relazione con *I piaceri*. Lo si confronti anche con un passo dal *Diario romano* del 1949 (in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1456).

⁴⁴⁵ Ivi, p. 1389.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 844.

⁴⁴⁷ Ivi, p. 879-880. Un dialogo tra Pannocchietti e il padre di Pierina venne citato nel saggio di Brancati *Il comico nei regimi totalitari. Il bacio del gregario* a testimonianza di un'arte capace di rispecchiare l'aspetto pagliaccesco della società in tempi dittatoriali (cfr. ivi, pp. 1780-1781).

⁴⁴⁸ Ivi, p. 1008.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 1006.

GIOVANNI [...] Signor federale, viva la libertà! [...] Anche lei, che è nero come un tizzone bagnato, può prendere fuoco! ridiventare un uomo! uscire da questi cenci e corde funerari, sputarci sopra! buttare via dalla fronte, che si rimette a pensare, questa gallinaccia dorata! piantare gli occhi, severi di verità, in faccia a chiunque! [...] cavarsi il cappello davanti a un uomo per il solo fatto ch'è un uomo, ma sentirsi più forte e più numeroso di tre uomini interi accecati dalla paura e dal fanatismo! venerare in se stesso il pensiero umano e, in tutti coloro che pensano, il proprio pensiero! [...] Andiamo, federale, esca anche lei da codesto sacco nero! [...] Si ricordi chi è: un uomo! un uomo! un uomo⁴⁵⁰!

Insomma, Brancati denuncia il fatto che – per dirla con Horkheimer e Adorno – «negli stati totalitari» la «riduzione della coscienza a una norma fissa si è portata fino all'assurdo», poiché viene esasperato quel «processo di meccanizzazione e burocratizzazione» che esige di «meccanizzare e standardizzare se medesimi»⁴⁵¹. Nemmeno il consapevole rifiuto delle logiche totalitaristiche consente la riappropriazione della propria individualità, bensì, al massimo, l'annullamento del proprio io che assume su di sé le colpe della collettività. È il caso di Giuseppe, protagonista de *La doccia*, che confessa crudeltà che non ha commesso, ma a cui solamente ha assistito. Nel racconto, «l'accidia, abbiezione, disprezzo degli altri e di sé»⁴⁵² vengono simboleggiati dal rifiuto dell'igiene quotidiana e dal sopravvento delle cimici e dei pidocchi. Lo stesso espediente viene ripreso anche in *Raffaele* per tratteggiare i contorni dell'indomito fratello Giovanni:

ciascun pidocchio è un *alalà* che non ho gridato (*a Raffaele*), un'accusa bugiarda che non ho firmato (*a Saveria*), un *oh!* di stupore scimunito che non ho gettato ai piedi di un ministro (*ad Agostina*), un *si* che non ho mormorato a un qualche gerarca intraprendente⁴⁵³!

Nella riduzione della realtà a paradosso operata dal fascismo e rispecchiata dalle commedie brancatiane, «cimici, pulci, pidocchi»⁴⁵⁴, comunemente considerati segni della degradazione dell'uomo nella miseria, possono divenire spia di quel briciolo di umanità pur avvilita che il personaggio riesce ancora a difendere.

Riprendendo la struttura e gli schemi della commedia classica, che «tende a somigliare a una macchina comica risuonante, a ogni quarto d'ora, di taluni effetti, come un orologio»⁴⁵⁵, e affidandosi alla lezione di Kleist⁴⁵⁶ e di Gogol'⁴⁵⁷, la commedia del costume non può che registrare la natura di «campione sociale» che «ripete in se stesso un tipo generico»⁴⁵⁸ nella quale è costretto il

⁴⁵⁰ Ivi, pp. 1039-1040.

⁴⁵¹ Istituto per la Ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, cit., p. 201. Si tratta del processo chiamato *ticket-thinking*: «Quanto più si allenta il rapporto tra il destino di una persona e il suo autonomo giudizio, e si restringe la possibilità di far altro che inserirsi in organismi e istituzioni strapotenti, tanto più si vengono a trovare in migliori condizioni gli individui che più rapidamente abbiano abdicato al proprio giudizio personale e alla propria esperienza e già vedano il mondo nel senso conveniente alle organizzazioni che decidono del loro avvenire. La pretesa di farsi un'opinione personale sulle cose si presenta più solo come una sorta di fattore di disturbo» (*ibidem*).

⁴⁵² V. Brancati, *Il vecchio con gli stivali*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 315.

⁴⁵³ Ivi, p. 1029.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ Id., *La commedia di Raffaele*, op. cit.

⁴⁵⁶ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 16 e 33.

⁴⁵⁷ Per l'ammirazione di Brancati nei confronti del grande autore russo si rimanda alle pagine del *Diario romano* del maggio 1951 (cfr. Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1535-1538).

⁴⁵⁸ Sono queste le parole di José Ortega y Gasset (*La ribellione delle masse*, 1930) riprese con ammirazione da Brancati nel *Diario romano* (in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1295). Anche l'insistenza

moderno uomo-massa. Ad essere messo in scena è l'avveramento di un destino già dato in partenza dalla natura tipologica del personaggio, e al quale i protagonisti non si possono sottrarre⁴⁵⁹. In piena temperie neorealista⁴⁶⁰, Brancati sceglie di enfatizzare la surreale convenzionalità di un'identità alienata e frammentata, in una «deformazione caricaturale della realtà»⁴⁶¹ che mira a smascherare il senso profondo della crisi di un secolo. Come si vedrà, molti critici evidenziarono i limiti di una tale operazione; non così Carlo Terron, il quale, nel 1960, osservò che la satira di Brancati

per essere precisa [...] trascura, o, meglio, deforma surrealisticamente la realtà circostanziata per badare alle reazioni e alle deformazioni interiori degli individui [...]. Un ammonimento a chi crede che, per far satira di costume, si debba portare in scena, nuda e cruda, la cronaca limite della società attuale⁴⁶².

Nella sua drammaticità, il personaggio-burattino, che subisce gli eventi senza poterli padroneggiare⁴⁶³ e, a volte, financo comprendere, è dotato di una comicità inconsapevole: «tutti questi personaggi sono comici e nient'affatto spiritosi; si ride di loro e non per opera loro»⁴⁶⁴. Abbandonati i tragici toni giovanili, dunque, Brancati individua nel comico il registro più idoneo a rappresentare l'impoverimento dell'individuo:

Nei regimi totalitari, il comico subisce come una concentrazione. I personaggi, intrizziti dalla paura, irrigiditi dall'obbedienza o fatti statuari dalla sicumera, ricominciano a somigliare alle maschere.

Anche il loro modo di vestire [...] ha un che di sgargiante e di fisso che lo fa somigliare al costume delle maschere.

In quest'aria di teatro da burattini, la caduta, il volgare scivolone, acquista molta importanza. Per figure così rigide, è molto facile, e insieme molto grave, inciampare e cascare. [...] Con personaggi simili, ecco una buona occasione per gli scrittori di diventare classici⁴⁶⁵.

Un analogo concetto venne elaborato in due saggi brancatiani di particolare interesse per il nostro discorso, *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla e Il bacio del gregario*⁴⁶⁶. Riprendendo

dell'autore nel voler rappresentare un generico «uomo medio» (cfr. la lettera del 26 febbraio 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 39) sembra rientrare nello schema concettuale del filosofo spagnolo, a cui Brancati fa riferimento anche in un articolo del dicembre 1948 (cfr. V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1395).

⁴⁵⁹ Per l'influenza del «concetto nietzschiano, spengleriano e heideggeriano» dell'«esistenza (*Dasein*) come destino (*Schicksal*)» nel pensiero di Brancati, cfr. S. Gentili, *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di S. Gentili e S. Foà, cit., p. 251 e ss.

⁴⁶⁰ «Il gogolismo brancatiano è prodotto dalle cicatrici della storia quanto il realismo vittoriniano» (ivi, p. 249).

⁴⁶¹ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

⁴⁶² C. Terron, *Novità postuma di Brancati al Convegno*, op. cit.

⁴⁶³ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 13.

⁴⁶⁴ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.; «nessuna marionetta si accorge di essere marionetta. E se pure se ne accorge, fa di tutto per dimenticarlo» (Id., *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1763). Si veda anche la distinzione tra il comico e lo humour che si legge in una lettera di Brancati ad Anna Proclemer del 27 aprile 1952: «Ho il dubbio che tutto mi unisca agl'inglesi tranne il comico. I personaggi spiritosi non mi fanno ridere; mentre i personaggi comici non fanno ridere loro. A me lo spirito piace nei saggi, non in bocca ai personaggi di commedia» (V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 182).

⁴⁶⁵ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1406-1408.

l'assunto di Bergson circa la funzione sociale del riso, Brancati ne ribalta la prospettiva: nei regimi totalitari il riso non scaturisce nei più che osservano l'individuo emarginato dalla società, viceversa è suscitato nei pochi individui «svegli e vivi» al cospetto di una moltitudine sociale che «s'irrigidiva in forme automatiche»⁴⁶⁷. Lo scrittore siciliano concorda invece con il filosofo francese nell'individuare alla radice del riso non «la vita nella sua spontaneità, nella sua fluidità, nella sua libertà», ma il momento in cui nell'esistenza si innesta «qualcosa di rigido, di meccanico, di automatico», il momento cioè in cui «nell'uomo abbiamo scoperto il burattino»⁴⁶⁸. Nel «travestimento generale», in una «società camuffata»⁴⁶⁹, lo scrittore «immune dalla legnosità»⁴⁷⁰ trova una sorprendente casistica di modelli cui attingere per comporre un'opera classica e comica. Questi scrittori divengono classici perché «semplici», comici «perché il continuo spettacolo di una società di marionette ha svegliato in loro il sorriso e il riso»⁴⁷¹. Ecco che la letteratura torna ad essere popolata di caratteri o di tipi:

La dittatura moderna riporta il carattere nella letteratura attraverso due processi: uno positivo, con quella concentrazione di energie in una stessa passione, che qui è la collera, la collera degli oppressi [...].

Un secondo, negativo, che può essere definito un'amputazione progressiva della personalità, una cancellazione di sfumature, un impoverimento ottenuto col restringersi delle facoltà critiche. I personaggi, semplificati all'estremo dal vizio della servitù, diventano prima caratteri, e poi addirittura tipi⁴⁷².

Nonostante i suoi risvolti drammatici, la dittatura ha lasciato a Brancati «un bisogno di ridere profondo e penoso come certi assalti di tosse o conati di vomito»⁴⁷³: «allora si fermava, poggiava i gomiti al muro, e reggendosi la fronte sulle mani, vomitava pietosamente le sue risate»⁴⁷⁴. La «conversione» al comico passa anche e soprattutto da qui.

2.5 La censura teatrale: la storia e i documenti

Nel dopoguerra, il carattere grottesco e marionettistico del teatro brancatiano venne colto dalla critica contemporanea, che ne diede un giudizio spesso poco lusinghiero⁴⁷⁵. Banalizzanti interpretazioni finirono per condizionare le numerose polemiche che accompagnarono l'opera di

⁴⁶⁶ Pubblicati su «Il Mondo» del 12 e 19 ottobre 1954 (ma *Il bacio del gregario* riprende integralmente gli *Appunti sul comico* pubblicati sul «Corriere della Sera» del 31 ottobre 1952), si leggono ora ivi, pp. 1761-1770 e 1771-1782.

⁴⁶⁷ Id., *Il comico nei regimi totalitari. L'uomo a molla*, ivi, p. 1762.

⁴⁶⁸ Ivi, pp. 1762-1763.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 1769.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ Id., *Il comico nei regimi totalitari. Il bacio del gregario*, ivi, p. 1772.

⁴⁷² Ivi, p. 1771.

⁴⁷³ Ivi, p. 1782.

⁴⁷⁴ *Ibidem*. Il passo rielabora e insieme chiarisce l'allusivo finale del racconto *I nemici*, edito sul «Corriere della Sera» del 24 marzo 1942 (ora in Id., da «*Don Giovanni in Sicilia*», ivi, p. 198).

⁴⁷⁵ A un intervistatore che gli rimproverava un'«insufficiente costruzione dei personaggi singoli, i quali, [...] appaiono un po' troppo caratteri, e non tanto uomini ben determinati, legati a un singolare e sempre diverso destino», Brancati rispose: «Conosco il rilievo [...]. Io, per mio conto, trovo il fatto che un uomo rimanga sempre la stessa persona assai più sorprendente e romanzesco di tutti i suoi smarrimenti e smemoratezze» (Fuerim, *Intervista a Brancati*, cit., pp. 67-68).

Brancati tra gli anni Quaranta e i Sessanta e per giustificare le numerose e reiterate forme di censura. Risultano valide anche per la drammaturgia brancatiana le parole spese da Alberto Pezzotta in riferimento al cinema di Luigi Zampa, quando afferma che «revisori, censori, funzionari e politici [hanno] avvertito la funzione critica (e per loro pericolosa) del cinema di Zampa più a fondo rispetto a recensori, intellettuali e giornalisti»⁴⁷⁶. Infatti, la forte carica polemica di cui la commedia del costume brancatiana si fa portatrice non sfuggì alle maglie dei revisori teatrali, che penalizzarono pesantemente un autore che della convenzionalità fece il proprio idolo polemico e della battaglia contro la censura la base della propria poetica. Come sottolineò Vittorio Buttafava, prima e dopo la morte dell'autore «ogni permesso per la rappresentazione d'un suo copione [...] assu[n]se l'aspetto d'una speciale e generosissima concessione»⁴⁷⁷. La «grettezza della censura»⁴⁷⁸ finì a sua volta per ostacolare una piena diffusione e una lucida ricezione del teatro brancatiano, che invece, per inverare la propria natura satirica e per ottemperare al desiderio dell'autore, che ne voleva fare «lo spazio idoneo a esemplificare con vigore dimostrativo il suo dissenso verso il presente e a rappresentare nel modo più diretto la contemporaneità»⁴⁷⁹, avrebbe avuto bisogno di una ricezione quanto più possibile tempestiva⁴⁸⁰.

Seguiamo dunque le vicende censorie del teatro di Brancati, testimoniate dai numerosi documenti relativi alle opere dell'autore conservati nel Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato.

2.5.1 *Nulla osta (o quasi)*

2.5.1.1 *Le trombe d'Eustachio*

Per comprendere il potenziale eversivo de *Le trombe d'Eustachio*, un atto e sei quadri composto nel 1942 – in piena guerra fascista, dunque –, basterà tratteggiarne a grandi linee la trama. Gerardino Luccioli è dotato di un udito straordinario, che, su spinta del precettore e del padre, decide di sfruttare intraprendendo il mestiere di informatore. Con l'aiuto di una polverina magica che amplifica le doti uditive cosparsa sull'orecchio del giovane dal signor Chetiporti – il quale si rivelerà in seguito il diavolo in persona –, il lavoro di Gerardino è coronato dal successo e gli vale il titolo di conte: centinaia di persone (carbonari mazziniani, tra cui lo sventurato Luigi Serafini) muoiono incastrate dalle sue soffiato. Però, nell'ultimo quadro il diavolo Chetiporti denuncia l'infame natura del mestiere di spia e, coerentemente con il proprio ruolo, trascina il protagonista all'inferno.

Tratteggiata come un apologo morale⁴⁸¹ dai toni marcatamente surreali, la storia di Gerardino è ambientata in un lontano Granducato, in un tempo non ben definito. I personaggi sono

⁴⁷⁶ A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., pp. 32-33.

⁴⁷⁷ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

⁴⁷⁸ Carlo Terron, «Gallismo» alla *Crommelynck* nella migliore commedia di Vitaliano Brancati, in «Sipario», IX, 103, novembre 1954, p. 37.

⁴⁷⁹ D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 55.

⁴⁸⁰ Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 151.

⁴⁸¹ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 16.

scarsamente delineati e Brancati si serve di un'esile trama come spunto per dibattere didascalicamente alcuni temi politici o morali⁴⁸². L'atmosfera favolistica non è comunque sufficiente a distogliere l'attenzione dalle pericolose corrispondenze che intercorrono tra il fantastico Granducato e l'Italia dei primi anni Quaranta. L'atto unico, «tagliato alla maniera classica»⁴⁸³, si profila così, secondo le intenzioni dell'autore, come una caricatura di «una società basata sullo spionaggio e sul machiavellismo»⁴⁸⁴. Proprio il Segretario fiorentino viene citato nel primo quadro, laddove, nel consigliare la giovane spia, il diavolo afferma significativamente: «Cercate di credervi una forza storica, leggete male un grande filosofo, e bene chi lo interpreta male, traducete dal latino, imparate a memoria Machiavelli, mescolate le vostre idee come un mazzo di carte, confondete tutto, e vedrete, amico mio, che il male non è il male...»⁴⁸⁵. Il vuoto culturale che contraddistinse il regime⁴⁸⁶ viene smascherato anche dalla prima azione compiuta dal protagonista non appena si rende conto di aver trovato nel proprio udito una lauta fonte di guadagno: quella cioè di gettar via i libri, archiviando i propri studi⁴⁸⁷, che in quel momento – e l'argomento non sembra scelto casualmente – si concentravano sulle imprese napoleoniche⁴⁸⁸.

Nel dopoguerra Brancati avrebbe individuato proprio nello spionaggio una delle caratteristiche distintive del Ventennio, tant'è che «il "male della spia"», il vizio – già sottolineato come si è visto dal Borgese⁴⁸⁹ – «di gettare un'occhiata di sbieco prima di parlare a voce alta di un argomento scabroso», avrebbe afflitto gli italiani per molto tempo anche dopo la caduta del fascismo, come una sorta di «tic dei popoli vissuti sotto la tirannide»⁴⁹⁰. Le stesse spie popoleranno anche la distopica città che fa da sfondo alla fantasia *Un bel sogno* posta in appendice a *Ritorno alla censura* («Come lei sa, prima dell'attuale regime ne abbiamo avuto uno di tirannide, che è durato a lungo. La tirannide formò e impiegò un numero di spie veramente incredibile. Queste persone hanno avuto un periodo di disoccupazione. Adesso vengono richiamate»⁴⁹¹). Ne *Le trombe d'Eustachio*, lo

⁴⁸² Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 86.

⁴⁸³ Così scrisse Brancati in riferimento a *Le trombe d'Eustachio* a Francesco Guglielmino, in una lettera del 9 febbraio 1942: «Carissimo Professore, il mio lavoretto in un atto ha avuto un successo che non mi aspettavo per nulla e che certo non merita. Secondo me questo successo è dovuto al fatto che, nelle sue battute, non si trova alcuna traccia di pirandellismo, intimismo, ibsenismo ecc. Il pubblico intelligente è stanco di queste false profondità e modernismi. Il mio atto unico è tagliato alla maniera classica e credo non vi si veda assolutamente la preoccupazione di riuscire originali. Nel suo valore intrinseco, però, vale poco. Spero di fare qualcosa di meglio in avvenire» (cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1832).

⁴⁸⁴ Si cita da un autografo di Brancati menzionato in V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 45.

⁴⁸⁵ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 892.

⁴⁸⁶ E che avrebbe contraddistinto anche i neofascisti, come sottolineò Brancati nel 1951: «Né si possono chiamare lettori i neofascisti, abituati a quel credere, obbedire e combattere che è il contrario del leggere e rasenta l'analfabetismo» (Id., *Diario romano*, ivi, p. 1541).

⁴⁸⁷ «IL PADRE Gerardino, Gerardino! Siamo ricchi! || GERARDINO E non studierò più? || IL PADRE Al diavolo i libri! (*getta in aria alcuni volumi*) Al diavolo!» (ivi, p. 889).

⁴⁸⁸ Cfr. ivi, p. 885 e ss. La figura di Napoleone viene menzionata anche in *Questo matrimonio si deve fare!*: l'imperatore francese è oggetto di un'animata discussione nella scena II, 7 (cfr. ivi, pp. 840-841).

⁴⁸⁹ Cfr. *supra*, p. 118.

⁴⁹⁰ Id., *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1491. Cfr. anche le analoghe parole del cugino Edoardo ne *Il bell'Antonio* (ivi, pp. 794-795).

⁴⁹¹ Ivi, p. 1566.

spionaggio, prima elogiato enfaticamente per bocca del padre del protagonista intento a fugare gli iniziali dubbi del figlio («Tu denunci i traditori della Patria, le serpi che essa nutre nel seno!»⁴⁹²), viene infine aspramente condannato dal diavolo in persona. Chetiporti non esita ad apostrofare Gerardino con l'epiteto di «ignobile verme» e a maledirlo con le seguenti parole: «Nella fogna più sudicia, tu devi entrare col cappello in mano come in una chiesa!», «Nessuna donna ti avrebbe voluto per figlio, se ti avesse potuto conoscere prima di partorirti» e, ancora, «Sai qual è la mosca più fetida?... Quella che s'è posata su di te!»⁴⁹³.

Al di là di tali esplicite reprimende, è lo stesso umore del protagonista a denunciare la scarsa serenità morale di chi esercita lo spionaggio, che si delinea come un faustiano vendere la propria anima al diavolo in cambio di ricchezze e futili onori. Gerardino è ossessionato dalla morte, non sopporta che vengano nominati i defunti, teme impossibili vendette da parte di quei corpi che, complice il suo udito finissimo in grado di sentire perfino «le unghie dei morti mentre crescono nella tomba» (fatto che evidentemente colpì i censori, che inserirono questo dettaglio nel loro riassunto della trama, d'altra parte molto sintetico⁴⁹⁴), sembrano ancora dotati di vita. Poco convincenti appaiono le parole pronunciate dall'irascibile giovane quando afferma: «Io, dei morti, me ne infischio! Me ne infischio, lo capite? Mettete una mano fra i loro denti: fosse quella del loro più odiato nemico, essi non la mordono!»⁴⁹⁵. Il calcio del "me ne frego" fascista rivela invece una profonda inquietudine, che viene svelata anche dalle domande esistenziali che nel quarto quadro, modellato come un'operetta morale sul *Copernico* di Leopardi⁴⁹⁶, l'orecchio di Gerardino muove ad Andromeda:

ORECCHIA (*a bassa voce*) Esiste Dio?

ANDROMEDA Come?

ORECCHIA (*più forte*) Esiste Dio?

ANDROMEDA (*silenzio*) [...]

ORECCHIA Vedo che non vuoi rispondere. Ti farò un'altra domanda: i morti, dove sono?

ANDROMEDA I morti, come?

ORECCHIA Dove sono?

ANDROMEDA (*silenzio*) [...]

ORECCHIA (*con emozione*) Che fa Serafini Luigi fu Antonio, quel giovane magro... il signor Carbonaro... che fu impiccato?

ANDROMEDA (*silenzio*)⁴⁹⁷.

Il silenzio è l'unica risposta che viene concessa alle incalzanti domande del protagonista. Il rumore dei corpi senza vita che assilla il giovane Gerardino sembra dunque simboleggiare la vendetta di quei colpi di tosse che, pur carpiti dal suo infallibile udito, come afferma il precettore nell'incipit dell'opera⁴⁹⁸, non vengono invece registrati dalla storia. Sono proprio i fatti minori, l'insignificante brusio delle vicende umane, a denunciare la perdita del senso morale. Accanto al

⁴⁹² Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 890.

⁴⁹³ Ivi, p. 904.

⁴⁹⁴ Cfr. Doc. I, FRT, fasc. 288/7635, *Scheda valutativa*, 2 febbraio 1952 (cfr. *infra*, pp. 590-591).

⁴⁹⁵ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 901-902.

⁴⁹⁶ Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, ivi, p. 1832, e Id., *Il gallo non ha cantato*, cit., pp. 49-50.

⁴⁹⁷ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 900.

⁴⁹⁸ «Sta' attento alla storia! Essa non registra i colpi di tosse degli uomini, sebbene siano stati miliardi e biliardi: ciò vuol dire che i colpi di tosse non hanno importanza...» (ivi, p. 886).

più appariscente tema politico, ne *Le trombe d'Eustachio* trova così spazio un'amara riflessione morale e spirituale, che coinvolge il destino degli uomini, la relatività della vita («Quando il raggio, che si parte in questo momento da me, sarà arrivato, nel luogo in cui si trova la terra, mille volte sarà stata fatta la storia dei popoli e mille volte dimenticata»⁴⁹⁹, afferma la laconica Andromeda), l'esistenza di un disegno divino. Accanto a queste tematiche, Brancati non esita a inserire nel testo buffi richiami alla sessualità, per mezzo di comiche descrizioni delle oscenità che l'orecchio allenato di Gerardino riesce a cogliere. Le cospirazioni, il sesso e la morte: questi, sembra dire l'autore, sono i rumori degli uomini.

L'opera venne pubblicata sul numero del 15 febbraio 1942⁵⁰⁰ di «Scenario», la rivista diretta da Nicola de Pirro. Una singolare nota avverte che, in vista della rappresentazione, il quadro quarto era stato soppresso: per compensare il taglio della scena di Andromeda il terzo quadro era stato ampliato con un dialogo tra il protagonista e la nota Do. I documenti censori afferenti al ministero della Cultura Popolare non recano testimonianza di questa sostituzione, che quindi con tutta probabilità non venne imposta dagli uffici governativi.

La richiesta di nulla osta per *Le trombe d'Eustachio* venne avanzata da Nicola Spano, direttore del Teatro dell'Università di Roma il 10 gennaio 1942⁵⁰¹. Insieme all'opera brancatiana, Spano presentò altri sei copioni (tra cui spiccano testi di Lodovici, Longanesi, Racine e Lope de Vega⁵⁰²). Zurlo autorizzò l'atto unico di Brancati il 13 del mese⁵⁰³, limitandosi a cassare a matita rossa una battuta che appare alla pagina 17 del copione⁵⁰⁴: «Il dito, il dito, il dito! (schiocca baci in aria», pronunciata da Gerardino in ascolto dei rumori provenienti dalla casa del commissario ed eliminata per evidenti motivi morali (tuttavia dalle carte censorie non è chiaro se il taglio fosse stato ufficialmente comunicato alla compagnia, o solo appuntato sul copione). Nel testo, riconsegnato al Teatro dell'Università il 14 gennaio⁵⁰⁵, è presente la scena tra Andromeda e l'orecchia⁵⁰⁶.

Grazie al «tradimento»⁵⁰⁷ della dittatura operato da Zurlo, l'opera poté così andare in scena. L'allestimento fu particolarmente significativo per Brancati anche da un punto di vista squisitamente personale: durante le prove aveva infatti conosciuto Anna Proclemer, che quattro anni più tardi avrebbe sposato. Dopo qualche giorno lo scrittore scrisse alla giovanissima attrice:

⁴⁹⁹ Ivi, pp. 899-900.

⁵⁰⁰ XXIV, 2.

⁵⁰¹ I documenti relativi alla censura fascista de *Le trombe d'Eustachio* sono conservati in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Cultura Popolare, Direzione Generale Teatro e Musica, Ufficio Censura Teatrale, Copioni teatrali e radiofonici sottoposti a censura (1931-1944) (FCT, fasc. 220/3998). La richiesta di revisione si trova invece nel fasc. 220/4007, riservato a *Il miglior giudice è il Re* di Lope de Vega (copione n. 15822).

⁵⁰² *Ruota* di Cesare Vico Lodovici; *Il miglior giudice è il Re* di Lope de Vega, traduzione di Angelo Monteverdi; *Andromaca* di Racine, traduzione di Nicola Vernieri; *Il digiunatore* di Enrico Fulchignoni; *Tutti hanno ragione* di Francesco Pasinetti; *Una conferenza* di Leo Longanesi.

⁵⁰³ Cfr. FCT, fasc. 220/3998, il nulla osta è costituito da un timbro stampigliato sulla copertina del copione, integrato e firmato ms. a penna nera da Zurlo, datato 13 febbraio 1942.

⁵⁰⁴ FCT, fasc. 220/3998, copione n. 15827, di 39 pp. ds. Sulla copertina, di colore arancione, si legge il titolo dell'opera ms. a penna nera.

⁵⁰⁵ FCT, fasc. 220/3998, appunto ms. da Leopoldo Zurlo.

⁵⁰⁶ Alle pagine 28-30 del copione.

⁵⁰⁷ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1531.

Ricorderò sempre la sera in cui furono recitate le *Trombe* (che non so se maledire o benedire), e non per gli applausi, o il successo, come si dice, ma perché nella mia sedia, con me, c'eri tu. Se fra dieci anni io scrivessi *Re Lear*, e un pubblico di geni immortali mi applaudisse con lacrime agli occhi, quella sera, a teatro, senza di te, sarebbe la più nera della mia vita⁵⁰⁸.

Dunque, la prima romana fu coronata dal successo e, nonostante a teatro gli spettatori avessero ampiamente colto i sottintesi delle battute brancatiane e avessero riso di gusto per i malcelati riferimenti all'attualità politica⁵⁰⁹, tutto andò per il meglio. Diversamente le cose si svolsero quando le *Trombe* vennero recitate al Teatro Manzoni di Milano. In quell'occasione, gli spettacoli furono interrotti per le proteste di alcune squadre fasciste⁵¹⁰.

Per dieci anni la commedia di Brancati rimase lettera morta, finché nel febbraio del 1952 la Rai non ne volle dare una riduzione radiofonica per la regia di Claudio Fino. La compagnia radiofonica ritenne però più prudente presentare ai censori un testo mutilato⁵¹¹. I tagli apportati sono segnalati in un copione conservato in Archivio⁵¹²; tra questi spicca il passo già evidenziato da Leopoldo Zurlo⁵¹³, che venne cassato insieme ad altre battute a sfondo erotico. Ad esempio, venne tagliato il riferimento ai rapporti sessuali di Anna⁵¹⁴, l'amante del Granduca, che si legge nel quadro quinto, ambientato nel campo di spighe con le orecchie che sorge nel luogo ove vennero sepolte le spie del passato. Nella stessa scena, allorché il Granduca accenna al gallismo atavico dei siciliani

GRANDUCA Parole latine, parole greche, parole egiziane, parole giapponesi, tutto hanno ascoltato queste orecchie! Nel beato Sud, andando dietro (*fa l'atto, tendendo l'orecchio*) a personaggi sospetti, invece di discorsi politici, esse udirono continuamente lodare la... (*dice una parola all'orecchio di Gerardino*) della donna... (*ride*)⁵¹⁵.

si ritenne opportuno eliminare la specificazione «della donna»⁵¹⁶, come se in tal modo l'allusione non potesse essere colta. Il quarto quadro venne recuperato, cancellando però il quesito più spinoso che l'orecchio rivolge ad Andromeda, quello sull'esistenza di Dio⁵¹⁷. Oltre alle modifiche già apportate dalla Rai i censori proposero di tagliare anche una battuta presente alla pagina 17 del copione⁵¹⁸. Probabilmente, l'apprensione censoria era rivolta al seguente dialogo: «116 = Gerardino Ne ringrazio Iddio. || 117 = Signore Lasciatelo stare: ringraziate la natura». Nemmeno il diavolo poteva permettersi di fare ironia sui meriti del Signore.

⁵⁰⁸ Lettera del gennaio 1942, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 8.

⁵⁰⁹ Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 149.

⁵¹⁰ Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1832.

⁵¹¹ L'informazione si evince dalla *Scheda valutativa* del 2 febbraio 1952, f.to De Biase, Tudini e de Pirro, l'unico documento conservato in FRT, fasc. 288/7635 (trascritto *infra*, pp. 590-591).

⁵¹² Il copione, con nulla osta del 2 febbraio 1952 firmato da de Pirro, insieme ai documenti relativi alla rappresentazione del 1957 è conservato in FRT, fasc. 648/15108 (doc. I, le carte custodite nel fascicolo sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 592-599).

⁵¹³ Alla p. 21 del copione.

⁵¹⁴ «316 = Granduca (SUDA FREDDO) || Seduti? || 317 = Gerardino Sdraiati, si direbbe, su qualcosa che cigola.» (pp. 46-47).

⁵¹⁵ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 901.

⁵¹⁶ Alle pp. 42-43 del copione.

⁵¹⁷ Cfr. la p. 40 del copione.

⁵¹⁸ Cfr. la *Scheda valutativa* del 2 febbraio 1952 (FRT, fasc. 288/7635, doc. I).

L'opera fece ritorno sulle scene solo nel 1957. A richiedere il nulla osta fu la Compagnia delle Belle Arti di Bologna diretta da Silvio Vecchietti (31 dicembre 1956)⁵¹⁹. Insieme alle *Trombe d'Eustachio* la compagnia aveva intenzione di mettere in scena anche *Antonio* di Roberto Zerboni e *I posteri* di Massimo Dursi (al secolo Otello Vecchietti). Le tre opere ricevettero regolarmente il nulla osta⁵²⁰. Ma, come venne risolta la questione del pericoloso quarto quadro? La compagnia presentò un copione nel quale, venuto meno il dialogo con Andromeda, compariva esclusivamente lo sketch del Do⁵²¹, scenetta altrettanto surreale, ma «assai meno significante»⁵²².

2.5.1.2 *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*

L'opera più tarda tra quelle di Vitaliano Brancati presentate agli uffici censori nel secondo dopoguerra è *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, dramma in tre atti composto nel 1930 e pubblicato nel giugno 1932 su «Il Convegno. Rivista di Letteratura e di Arte» diretta da Enzo Ferrieri⁵²³. La pièce valse all'autore l'aggiudicazione del premio Fausto Maria Martini, con il relativo compenso in denaro di 10.000 lire.

Protagonista dell'opera è Enrico Vespi, un sessantenne malato di cuore e terrorizzato dall'idea di una morte imminente. Durante un viaggio in treno dalla Sicilia a Roma, Enrico condivide la cabina con un uomo, Mauro Foligni, il quale, fingendosi un rinomato cardiologo, lo rassicura sulla sua ottima salute. Quando però Mauro incontra Corrado Trevigiani, suo vecchio amico e accompagnatore di Enrico, scopriamo che il presunto medico è in realtà un venditore di arance. L'incontro con il misterioso viaggiatore cambia la vita del protagonista, che da quel momento, abbandonata ogni paura, rifiuta di sottoporsi alle visite mediche e conduce con felicità la propria esistenza, riuscendo finalmente a pensare al futuro senza preoccupazioni, nella speranza di metter su la dote per la figlia Elvira. Quest'ultima, rifiutando il corteggiamento dell'innamorato Corrado, fugge invece con un uomo di bell'aspetto e scarsa intelligenza, Achille De Tommini, con il quale intrattiene una relazione extraconiugale. Nel frattempo, la salute di Enrico peggiora: a nulla valgono i tentativi di Corrado di convincerlo che l'uomo incontrato in treno non fosse affatto un medico. Il protagonista si va invece convincendo che nello *sleeping* ha potuto dialogare direttamente con Dio, che gli si è rivolto assumendo le sembianze di Mauro. Enrico morirà così, irrimediabilmente malato, ma felice, nonostante non avesse fatto in tempo a rivedere Elvira, la quale, tornata incinta a Roma, ignara della morte del padre decide di fuggire in America. Nel finale, Corrado incontra nuovamente l'amico Mauro, che, del tutto immemore dell'episodio del treno, esclude l'ipotesi di una beffa e si convince della possibilità di essere stato il tramite del volere divino. «Questo è tutto: ed è un po' poco data l'importanza dell'argomento»⁵²⁴, chiosarono i

⁵¹⁹ Cfr. la *Richiesta di revisione* inviata per tramite del prefetto di Bologna (FRT, fasc. 648/15108, doc. II).

⁵²⁰ Cfr. FRT, fasc. 648/15108, *Scheda valutativa*, 10 gennaio 1957, f.to De Biase e Tudini (doc. III), e *Restituzione copione*, 11 gennaio 1957, f.to De Biase (doc. V).

⁵²¹ Alle pp. 27-30 del copione (approvato con nulla osta dell'11 gennaio 1957, f.to Brusasca, cfr. FRT, fasc. 648/15108, doc. IV).

⁵²² P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 86.

⁵²³ XII, 5-6, 25 giugno 1932, pp. 197-271.

⁵²⁴ Cfr. doc. III, FRT, fasc. 777/17605, *Scheda valutativa*, 14 gennaio 1959 (cfr. *infra*, p. 684).

revisori teatrali: quella narrata da Brancati sembra essere una storia «banale»⁵²⁵ sfruttata dall'autore per affrontare tematiche fin troppo impegnative.

Con il *Viaggiatore* Brancati rivela il proprio precoce tormento per la coscienza della morte⁵²⁶, «il più antico culto»⁵²⁷ della sua isola. Ne *I fascisti invecchiano* così avrebbe ricordato gli anni giovanili: «Afflitto dall'idea della morte che, nello specchio, pareva guardarmi attraverso la mia pelle diafana, e della quale i miei nervi esauriti mi facevano spesso trovare almeno due dei tre stadi con cui essa progredisce e si conclude, il mio più grosso problema non era quello morale, ma l'altro di esistere»⁵²⁸. Enrico è infatti ossessionato da un'«ide[a] fiss[a]»⁵²⁹, la paura della morte, «una paura quotidiana, continua, d'esseri cui incombe il senso fisico dell'agguato», come scrisse Guido Piovene a pochi mesi dalla pubblicazione del dramma⁵³⁰. Con l'avvicinarsi della vecchiaia, quando ormai non si ha più la forza di viverla, la vita trascorsa messa di fronte alla certezza del trapasso appare improvvisamente priva di senso⁵³¹, composta di parole vuote.

Dunque, come appuntarono i censori democristiani in sede di valutazione, il nucleo centrale dell'opera può essere facilmente sintetizzato:

Brancati, 1932: la problematica del lavoro sta tutta nel titolo e nella risposta che si viene lentamente elaborando durante i tre atti della commedia. Risposta che sinteticamente è “sì” e un po' meno sinteticamente è “Dio è presente sulla terra come bontà e Dio sono tutti gli uomini buoni che operano il bene”⁵³².

Infatti, il tema sepolcrale viene affrontato da Brancati da una prospettiva spirituale: è l'incontro con il viaggiatore misterioso che consente ad Enrico di reagire con maggiore serenità e fiducia alla propria ossessione. Così quanto più il protagonista si avvicina alla morte, tanto più è preso «da un'ebbrezza e da una certezza di vita»⁵³³. La percezione della presenza di Dio riesce a dotare il mondo di senso; afferma Mauro nel finale dell'opera: «Qualche volta, trovandoci noi a compiere del bene, in una maniera profonda, assoluta, la nostra volontà coincide con quella di Lui. E allora noi ci annulliamo completamente in Lui; il nostro atto non è più nostro, è un avvenimento del mondo»⁵³⁴. Il Dio di Brancati si incarna e si rivela nelle piccole cose, «ci parla, talvolta, dalla bocca di un bambino; ci sorride da un mare; ci si presenta in forma di viaggiatore misterioso. L'universo è pieno delle trasfigurazioni di Lui»⁵³⁵. È interessante notare che il passo appena citato venne

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ Cfr. Vitaliano Brancati, *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 726.

⁵²⁷ Id., *Diario romano*, ivi, p. 1358.

⁵²⁸ Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1474.

⁵²⁹ Id., *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 753.

⁵³⁰ Guido Piovene, *Vitaliano Brancati*, in «L'Ambrosiano», 24 agosto 1932, ora in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 157-161 (la citazione è a p. 159).

⁵³¹ «Nei primi anni, noi viviamo senza comprendere, e poi comprendiamo senza più vivere» (V. Brancati, *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 759).

⁵³² Doc. III, FRT, fasc. 777/17605, *Scheda valutativa*, 14 gennaio 1959 (cfr. *infra*, p. 683).

⁵³³ G. Piovene, *Vitaliano Brancati*, in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 160.

⁵³⁴ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 795.

⁵³⁵ *Ivi*, p. 781.

testualmente menzionato nell'articolo *La mia visita a Mussolini*⁵³⁶: anche nel carisma del Duce il giovane Brancati pensò di vedere un riflesso di Dio, i suoi «toni sovrumani»⁵³⁷.

A confronto con la fede, nulla possono le argomentazioni razionali («Cercare delle spiegazioni è volgare, poco intelligente, non dà alcun risultato. Invece di cercare una spiegazione, val meglio accrescere il mistero che è intorno a noi»⁵³⁸): vano proposito è quello di individuare la vera identità di Mauro, cercandolo in America e in ogni parte del globo. Il mondo – sembra dire Brancati – deve essere accettato così come è, accogliendone il mistero, senza ostinarsi a dare una spiegazione causale agli eventi della vita. Il rifiuto da parte di Enrico di essere visitato dai medici insiste in questa visione antiscientifica dell'esistenza, alla quale il vecchio professore contrappone una prospettiva spirituale e umanistica.

Funzionale a tale tesi appare la citazione in esergo tratta da Giuseppe Antonio Borgese: «... non è più vero che la natura o la storia non faccia salti; non è più concepibile che la causa contenga gli effetti come un ventaglio chiuso le sue stecche»⁵³⁹. Si tratta del ribaltamento di una concezione positivista delle vicende umane, che, prima dell'esperienza del treno, uno scettico ed ateo⁵⁴⁰ Enrico sembrava condividere: «Dei fatti, che parevano slegati, senza relazione, a sessant'anni si rivedono l'uno accanto all'altro, l'uno come conseguenza dell'altro, e si comprendono»⁵⁴¹. Il Brancati degli anni Trenta all'idealismo crociano «capace soltanto di produrre metodi e sistemi quasi-pratici, di meccanicizzare, e dunque di insterilire la sensibilità»⁵⁴², preferiva il pensiero di Gentile, che associava a Borgese⁵⁴³. Il riferimento al critico siciliano è tutt'altro che isolato nella produzione del giovane Brancati. Vinto da un'ammirazione precoce che risale ai tempi del liceo (nel 1924, sulla dannunziana rivista «Ebe» da lui fondata⁵⁴⁴, Brancati pubblicò un saggio da *Tempo di edificare*), nel 1930 l'aspirante scrittore ebbe modo di conoscere personalmente Borgese, che teneva un corso presso l'Università per stranieri di Perugia⁵⁴⁵. Da quel momento, Brancati elesse Borgese a indiscusso maestro, intraprendendo con lui un fitto scambio epistolare e sottoponendogli le opere che andava via via componendo. Le vicende che legarono Brancati a Borgese sono note, illustrate dallo stesso scrittore pachinese in una pagina de *I fascisti invecchiano*:

Amavo e ammiravo Borgese, ma non per le ragioni che dovrebbero indurre una persona ad amarlo e stimarlo, sibbene per altre, del tutto opposte, che io trovavo in seno alla confusione tenebrosa da cui ero occupato. Mi pareva che Borgese moralista celebrasse la vittoria dell'uomo attivo sul pensatore; vedevo in lui la stessa sfiducia nel pensiero che faceva battere il mio cuore e sulla quale credevo che potesse ergersi una nuova moralità. Il suo Rubè che si lasciava misticamente calpestare dai cavalleggeri, il suo Elio Gaddi che annunciava misticamente una generazione di barbari di gran lunga superiore a quella di uomini perbene a cui egli apparteneva, mi parvero i simboli poetici del fascismo. E con perfetta sincerità facevo le mie grandi meraviglie perché Borgese non fosse ancora esplicitamente fascista; e a lui che, da

⁵³⁶ Cfr. *ivi*, p. 1629.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ *Id.*, *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, *ivi*, p. 796.

⁵³⁹ *Ivi*, p. 719.

⁵⁴⁰ «Sia lodato Iddio (*con voce più bassa*), malgrado non esista» (*ivi*, p. 733).

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 729.

⁵⁴² *Id.*, *La filosofia dell'arte di Giovanni Gentile*, in «Il Tevere», VIII, 97, 24-25 aprile 1931, p. 3.

⁵⁴³ Cfr. *ibidem*.

⁵⁴⁴ Insieme agli amici Pippo Ardizzoni, Gino Raya, Giovanni Berselli e Guglielmo Castorina.

⁵⁴⁵ Cfr. V. Brancati, *Diario romano*, in *Id.*, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1613.

uomo tollerante e civile, sopportava le mie sciocchezze, mandavo lettere per esortarlo ad essere anche nelle apparenze quello che io credevo fosse già nella sostanza⁵⁴⁶.

Dunque, Brancati aveva frainteso la pur ambigua posizione che Borgese aveva espresso in *Rubè*⁵⁴⁷, con il soccombere di una vecchia umanità schiacciata dall'inarrestabile ascesi dell'uomo nuovo. Attraverso le lettere spedite dagli Stati Uniti, tra cui quella dell'8 luglio 1933, riportata, pur con qualche omissione e censura⁵⁴⁸, ne *I fascisti invecchiano* («non mi fingerò fascista a cinquant'anni sonati»⁵⁴⁹), pazientemente lo stesso Borgese tentò di correggere l'errata interpretazione brancatiana, provando a diradare la «confusione tenebrosa» del giovane anche attraverso sonore stroncature alle sue opere. Date «le terribili difficoltà inerenti al tema»⁵⁵⁰, Borgese si dimostrò particolarmente ansioso di leggere il *Piave*, di cui infine non fu affatto soddisfatto («oltretutto quel sergente non era a quella battaglia»⁵⁵¹, puntualizzò per lettera); criticò pesantemente anche il romanzo *Singolare avventura di viaggio* (in riferimento all'affermazione sopracitata «la presenza di un grand'uomo mette gli altri in vacanza», scrisse: «Che cosa sia poi, esteticamente ed eticamente la vacanza, si vede da quella storia scoraggiante. Né infatti la vacanza può essere altro che caos e vuoto; vacuità, come la parola stessa dice»⁵⁵²). Il *Viaggiatore*, invece, non dispiacque allo studioso in esilio, che comunque non si trattenne dal formulare qualche appunto correttivo:

Il *Viaggiatore*, incomparabilmente superiore al *Piave*, ha un evidente spirito di grandezza e una sproporzione, evidente anch'essa e non contrappuntata, tra le idee animatrici e i casi e i caratteri – alcuni molto umanamente – rappresentati. Fra parentesi: che c'entrano quelle squillanti, spesso molto bene immaginate e scritte, esaltazioni di Roma? Roma, nel suo dramma, è una scena qualunque dove si svolgono alcuni eventi per lo più tristi, alcuni anche meschini. Quelle esaltazioni, messe lì senza necessità politica, sembrano concessione, non dico in mala fede, a una retorica ufficiale. Luoghi Santi! Luoghi Santi! Tutti i luoghi sono santi⁵⁵³.

Eppure, nel *Viaggiatore* le concessioni alla retorica ufficiale possono dirsi tutto sommato secondarie, dal momento che, esprimendo la propria profonda religiosità, Brancati tralascia le istanze politiche che invece aveva enfatizzato nei drammi pubblicati negli stessi anni (come *Everest* o *Piave*). Uno dei protagonisti della commedia, Corrado, rappresenta l'antitesi dell'attivismo del superuomo fascista: è un uomo senza qualità («Tutto è piccolo piccolo in voi»⁵⁵⁴, gli dice Elvira), che, pur di non ricevere delusioni, rinuncia in partenza alla carriera, agli onori e alle cariche. Nonostante ciò, la sua vita viene comunque tradita dall'unico mito che non aveva abbandonato, quello dell'amore, calpestato dal netto rifiuto della sensuale e frivola Elvira. In un mondo «pieno

⁵⁴⁶ Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1475.

⁵⁴⁷ Cfr. S. Gentili, *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di S. Gentili e S. Foà, cit., p. 255 e ss.

⁵⁴⁸ Ne *I fascisti invecchiano* della lettera di Borgese Brancati omise di trascrivere alcune significative e, nel dopoguerra, fastidiose affermazioni: «La questione dei rapporti fra potere legislativo ed esecutivo è relativamente secondaria ed elastica», e, accanto all'abiura di d'Annunzio, anche quella di Croce («fui nella mia verde gioventù dannunziano diciotto mesi, e non ortodossamente, crociano, sì e no, tre mesi», cfr. V. Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo*, cit., p. 69).

⁵⁴⁹ V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1477.

⁵⁵⁰ Lettera del 15 agosto 1932, cit. in V. Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo*, cit., p. 67.

⁵⁵¹ Lettera del 7 luglio 1934, cit. *ivi*, p. 69.

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ Lettera dell'8 luglio 1933, cit. in Ead., *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 65.

⁵⁵⁴ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 759.

di disposizioni, di piccoli ordini, di piccole raccomandazioni, dette quasi all'orecchio... Cose, piccole, piccolissime...»⁵⁵⁵, quella di Corrado è una ridicola delusione, ennesima prova dell'inettitudine del personaggio⁵⁵⁶.

Il 24 maggio 1935 il dramma venne messo in scena al Teatro dei Mutilati di Genova, ad opera del Gruppo Artistico Fausto Maria Martini. La richiesta di revisione venne inoltrata il 12 aprile all'ufficio del Servizio Revisione Teatrale dell'Ispettorato del Teatro presso il sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda, per intercessione degli uffici del Servizio artistico culturale dell'Opera Nazionale Dopolavoro⁵⁵⁷. Zurlo approvò senza remore la commedia, alla quale però venne modificato il titolo, eliminando l'esplicito riferimento a Dio. Così l'opera comparve sulle scene come *Il Viaggiatore dello Sleeping N. 7*⁵⁵⁸. La prescrizione riguardante il titolo venne ribadita dal prefetto anche in occasione della radiodiffusione dell'opera, condotta nei primi anni Quaranta a cura dell'Eiar. In aggiunta, l'Ispettorato per la Radiodiffusione e la Televisione in seno al ministero della Cultura Popolare aveva provveduto ad eliminare dal titolo l'anglismo, correggendo la parola "sleeping" con "cabina-letto". *Il viaggiatore della cabina-letto N. 7* venne quindi trasmesso per radio nell'aprile del 1940 e nel gennaio dell'anno successivo⁵⁵⁹.

L'opera poté finalmente riacquistare il titolo originale quando, nel 1959, venne portata sulle scene dalla Compagnia del Teatro del Convegno di Milano⁵⁶⁰ diretta da quell'Enzo Ferrieri che per primo aveva pubblicato la commedia nel lontano 1932. Ferrieri fu tra i maggiori promotori del teatro di Brancati: oltre al *Viaggiatore*, sulla rivista da lui fondata nel 1920, «Il Convegno», pubblicò un estratto del dramma *Eraclio* (1935) e *Questo matrimonio si deve fare!* (1938); quest'ultima commedia venne rappresentata dalla compagnia del Convegno nel 1960⁵⁶¹, quattro anni dopo rispetto alla messa in scena del *Don Giovanni involontario*⁵⁶².

⁵⁵⁵ Ivi, p. 725.

⁵⁵⁶ Cfr. ivi, pp. 772-774.

⁵⁵⁷ La richiesta di revisione, sottoscritta dal direttore generale E. Beretta e recante il timbro ministeriale del 14 aprile, insieme agli altri documenti relativi alla censura fascista del *Viaggiatore* sono custoditi in FCT, fasc. 486/9173.

⁵⁵⁸ La richiesta di modificare il titolo si legge in una nota di Leopoldo Zurlo datata 21 maggio 1935, XIII, manoscritta in calce a una lettera di sollecito da parte del Direttore generale dell'Opera Nazionale del Dopolavoro E. Beretta del 13 maggio (FCT, fasc. 486/9173). Su tutti i documenti presenti in Archivio, al titolo dell'opera sono state cassate le ultime tre parole con tratti manoscritti. Il copione relativo alla rappresentazione teatrale, catalogato con il numero 5319, conta di 51 pp. ds. e non presenta segni ms. (fatta eccezione per la modifica del titolo, effettuata a penna nera).

⁵⁵⁹ Sulla richiesta di revisione del 22 aprile 1940, f.ta dall'Ispettore G. Pession, si legge la seguente nota dattiloscritta di Leopoldo Zurlo, integrata con aggiunte ms. a penna nera: «Visto si restituisce, approvata, copia del testo sopraindicato, avvertendo che nel titolo debbano essere soppresse le tre ultime parole» (FCT, fasc. 486/9173). Il 10 gennaio 1941 la richiesta venne avanzata dallo stesso Ispettore Pession. In FCT, fasc. 486/9173 sono conservati anche i copioni relativi alle due radiotrasmissioni, entrambi privi di interventi ms. Il primo, ds., è suddiviso in tre fascicoli, ognuno riportante un atto della commedia (il primo fino a p. 33, il secondo da p. 34 a 88, il terzo da p. 89 a 132); sulla copertina venne stampigliato il nulla osta che reca la data del 20 aprile 40, f.to Zurlo. Il secondo copione conta di 87 pp. ds.

⁵⁶⁰ La compagnia era composta da Raffaele Giangrande, Antonio Venturi, Luisa Rivelli e Paolo Porta.

⁵⁶¹ Cfr. *infra*, p. 133.

⁵⁶² Cfr. *infra*, p. 150.

Proprio il numero della rivista che nel '32 aveva ospitato il *Viaggiatore* venne presentato agli uffici di revisione il 5 gennaio 1959⁵⁶³. Nonostante le riserve circa la qualità del lavoro a cui si è già fatto riferimento, i revisori concessero il nulla osta, che venne sottoscritto, con la sigla «A.», dal Sottosegretario Egidio Ariosto⁵⁶⁴. Il 23 del mese il copione venne restituito vistato insieme a quello de *L'intellettuale a letto*, l'opera prima di Renato Mainardi (per la quale era stata avanzata richiesta di revisione il 3 novembre 1958)⁵⁶⁵. Evidentemente, del tutto assorbiti dalla tematica religiosa che domina il dramma, per quella che Leonardo Sciascia ha definito come «una specie di *ouverture*, confusa e magari stridente, di quel che Brancati ha poi scritto di meglio nell'associarsi dell'erotico al metafisico»⁵⁶⁶, i revisori vollero sorvolare su alcuni dialoghi che avrebbero potuto turbare il sentimento morale: per esempio il racconto di Achille che si vanta di aver sedotto e abbandonato una donna che gli era stata promessa in sposa⁵⁶⁷ e – addirittura – un riferimento all'aborto («Odio i medici. Ne proporrei la soppressione, se non servissero, qualche volta, a procurare degli aborti e a togliere d'impiccio»⁵⁶⁸). Situazioni queste d'altra parte descritte con sdegno dallo stesso Brancati, che le tratta con malcelato moralismo e chiaro sentimento di biasimo. La misera fine di Elvira, che, dopo aver abbandonato un padre in fin di vita, ridotta in miseria, parte alla ricerca di fortuna in America con un bambino nel grembo frutto di avventure occasionali, non sembra muovere la compassione dell'autore, il quale, disegnando l'amaro destino, la giusta condanna per i suoi personaggi, ne osserva le vicende «con l'occhio di Dio»⁵⁶⁹.

2.5.1.3 *Questo matrimonio si deve fare!*

L'ultima delle opere di Vitaliano Brancati che nel dopoguerra venne sottoposta a revisione è *Questo matrimonio si deve fare!*, una farsa in tre atti composta dall'autore probabilmente nel corso del 1936⁵⁷⁰ e pubblicata, come si è detto, nel 1938 sulla rivista «Il Convegno»⁵⁷¹ diretta da Enzo Ferrieri. In calce alla pubblicazione si legge la data di Caltanissetta, 1937. La commedia non venne mai rappresentata finché l'autore era in vita.

Nel marzo del 1960 fu proprio Enzo Ferrieri per conto della Compagnia del Convegno a sottoporre per la prima volta a censura l'ormai datata commedia brancatiana, presentandola come

⁵⁶³ La richiesta di revisione, che venne inoltrata agli uffici ministeriali dalla prefettura di Milano il 6 gennaio 1959, insieme agli altri documenti relativi a *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?*, è conservata in FRT, fasc. 777/17605 (docc. I e II; le carte custodite nel fascicolo sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 682-685).

⁵⁶⁴ Cfr. FRT, fasc. 777/17605, *Copione*, con nulla osta del 23 gennaio 1959, privo di interventi manoscritti (doc. IV). Egidio Ariosto coprì la carica di Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri tra il 3 luglio 1958 e il 15 febbraio 1959.

⁵⁶⁵ Cfr. FRT, fasc. 777/17605, *Restituzione copione*, f.to De Biase (doc. V).

⁵⁶⁶ L. Sciascia, *Del dormire con un occhio solo*, in V. Brancati, *Opere*, cit., p. XVI.

⁵⁶⁷ Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 752.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p. 754.

⁵⁶⁹ G. Piovene, *Vitaliano Brancati*, in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 160.

⁵⁷⁰ Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1830.

⁵⁷¹ XIX, 3-4, 25 maggio 1938, pp. 69-341.

una «novità assoluta»⁵⁷² (la forzatura operata dal regista venne colta dai censori, che non mancarono di appuntare con una certa ironia: «Si tratta di un Brancati evidentemente postumo: viene infatti presentato ora come novità, a molti anni dalla sua morte»⁵⁷³). I revisori concessero il nulla osta senza segnalare alcun passo sul copione che era stato loro sottoposto⁵⁷⁴ e riconsegnarono il testo alla prefettura di Milano l'11 aprile⁵⁷⁵. Con tutta probabilità, prima di quella data il nulla osta – accordato nella giornata del 31 marzo⁵⁷⁶ – era già stato comunicato in via informale alla compagnia, che andò in scena proprio la sera dell'ultimo del mese al Teatro del Convegno di Milano⁵⁷⁷.

I censori prestarono particolare attenzione all'esito della messa in scena, condotta da una compagnia formata da attori ben «affiatati»⁵⁷⁸, tra cui ricordiamo Marisa Fabbri, Pier Paolo Porta e Raffaele Giangrande⁵⁷⁹. Infatti, agli uffici ministeriali vennero recapitati, probabilmente da parte della prefettura del capoluogo lombardo, ben sei articoli di giornale riguardanti la prima milanese, che ora compongono la nutrita rassegna stampa custodita in Archivio⁵⁸⁰.

L'anno seguente la commedia venne rappresentata dalla Compagnia del Teatro Stabile di Napoli. Il delegato alla presidenza del Teatro, Giuseppe Improta, presentò domanda di revisione il 22 novembre 1961⁵⁸¹. Il primo dicembre il copione venne approvato senza riserve, dal momento che aveva già ricevuto un regolare nulla osta per la rappresentazione a cura di Ferrieri⁵⁸². L'autorizzazione, insieme al testo dell'opera e a quello di un'altra commedia in programma allo Stabile di Napoli (*L'uomo che andrà in America* di Dino Buzzati), venne consegnata alla Prefettura del capoluogo campano due settimane più tardi⁵⁸³.

Protagonisti di *Questo matrimonio si deve fare!* sono la ventitreenne Pierina Monelli e i suoi spasimanti, due giovani uomini dal carattere diametralmente opposto: l'arrivista Paolo

⁵⁷² La richiesta di revisione, che venne spedita il 6 marzo 1960, insieme agli altri documenti relativi a *Questo matrimonio si deve fare!*, è conservata in FRT, fasc. 855/18795 (doc. I; le carte custodite nel fascicolo sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 686-694).

⁵⁷³ FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960, f.to De Biase, de Pirro, Faeta e Muti (doc. II).

⁵⁷⁴ Il copione ds. di 72 pp., è accompagnato da un nulla osta datato 4 aprile 1960, f.to dal Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e dello Spettacolo Domenico Magri (cfr. FRT, fasc. 855/18795, doc. X).

⁵⁷⁵ Cfr. FRT, fasc. 855/18795, *Restituzione copione*, f.to De Biase (doc. XI).

⁵⁷⁶ Cfr. FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960 (doc. II).

⁵⁷⁷ Per le celebrità presenti alla prima milanese, cfr. a.r., *Ridotto*, in «Corriere Lombardo», 1-2 aprile 1960, p. 3 (l'articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 855/18795). Nel 1963, la commedia venne letta per radio in una riduzione a cura di U. Benedetto; quindi, venne trasmessa in televisione il 23 luglio 1971, con un adattamento di Adolfo Moriconi.

⁵⁷⁸ Eligio Possenti, *Teatro del Convegno. Questo matrimonio si deve fare tre atti di Vitaliano Brancati*, in «Corriere della Sera», 1° aprile 1960, p. 6 (l'articolo, firmato con la sigla E.P., figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 855/18795, doc. V).

⁵⁷⁹ La compagnia era composta anche da Marcello Bertini, Liù Bosisio, Riccardo Mantani, Nella Marcacci, Celeste Marchesini e Itala Martini.

⁵⁸⁰ Cfr. Appendice E, *Prospetto dei documenti conservati*, *infra*, pp. 702-703.

⁵⁸¹ Cfr. FRT, fasc. 855/18795, *Richiesta di revisione* (doc. XII).

⁵⁸² Cfr. FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, f.to De Biase, de Pirro, Colonna e Muti (doc. XIII). In Archivio non è conservato il copione relativo alla rappresentazione napoletana, ma solamente un nulla osta datato 9 dicembre 1961, f.to dal Ministro del Turismo e dello Spettacolo Alberto Folchi (doc. XIV).

⁵⁸³ Cfr. FRT, fasc. 855/18795, *Restituzione copione*, 14 dicembre 1961, f.to de Pirro (doc. XV).

Pannocchietti e il timido professore Volfango Raimondi. «Il lavoro segue» – si legge in una scheda di valutazione – «in forma [...] spesso incomprensibile, il gioco di questi tre personaggi, che potrebbe bene essere definito il gioco dell’attesa»⁵⁸⁴. Il padre di Pierina, Francesco, a cui tutti si rivolgono con il titolo di onorevole, pur «non avendo mai egli messo piede a Montecitorio»⁵⁸⁵ – come tennero a sottolineare i censori –, invano tenta di convincere la giovane ad accettare la proposta di matrimonio offerta dal Pannocchietti. Pierina, esempio di giovane donna intraprendente e intelligente di cui Brancati ha popolato il proprio teatro⁵⁸⁶, nauseata dal brutto aspetto e dallo squallido stile di vita di Paolo, con il pretesto che le cariche da lui ricoperte e gli stipendi da lui percepiti fossero comunque precari e insufficienti, si chiude in un ostinato rifiuto. Induce così il malcapitato Pannocchietti ad accumulare sempre più onorificenze e impieghi («Tutti meriti, nel ventennio», scrisse maliziosamente Possenti sul «Corriere della Sera», in una frase sottolineata a matita rossa dai revisori⁵⁸⁷), a muoversi come un criceto sulla ruota dell’attivismo, fino ad uscire di senno. D’altro canto, il professor Raimondi, che nella cittadina siciliana che fa da sfondo all’opera doveva fermarsi solo pochi mesi prima di essere trasferito a Roma, ma – come sempre in Brancati – finisce per soggiornare per anni in Sicilia, non osa dichiarare il proprio amore a Pierina (un amore forse corrisposto?), finché la protagonista non ne viene a conoscenza leggendo un suo diario. L’emozione è però troppo forte per Volfango che perde definitivamente la sua flebile voce, già messa alla prova da eccessivi turbamenti. Nel finale, che non conclude, Pierina, stretta «fra l’uomo automatico e il professore muto», non può far altro che esclamare: «Che bel quadro!»⁵⁸⁸.

Si tratta dunque, come ben sintetizza Eligio Possenti⁵⁸⁹, di «una storia di falliti»; infatti – sottolineò Roberto De Monticelli – «intorno a questo terzetto si agita, senza nulla concludere, una varia, squallida umanità, coi suoi tic, le sue piccole manie, le sue digestioni faticose, le sue amare velleità»⁵⁹⁰. Pieni di tic sono i personaggi che affollano casa Monelli (le madri petulanti che si ostinano a trattare come bambini i loro figli ormai cresciuti⁵⁹¹), così come le figure che animano la

⁵⁸⁴ FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960 (doc. II).

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ «Pierina inaugura, fra l’altro, una tipologia del personaggio femminile che si differenzia da quello della narrativa. La donna nel teatro brancatiano, difatti, si fa molto spesso portavoce delle tensioni morali dello scrittore. Se nella narrativa essa è quasi sempre la donna della fantasia e del sogno oppure è la donna madre, è, cioè, una donna stereotipata che non viene quasi mai vista nella sua individualità e autonomia rispetto al personaggio maschile, nel teatro, al contrario, riveste un ruolo attivo e inedito» (D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 54-55). Sul tema, cfr. Maricla Boggio, *Appunti per una riflessione su “Brancati e il suo «doppio»”, cioè la donna*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., pp. 75-81.

⁵⁸⁷ E. Possenti, *Teatro del Convegno*, op. cit. (cfr. doc. V).

⁵⁸⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 881.

⁵⁸⁹ E. Possenti, *Teatro del Convegno*, op. cit.

⁵⁹⁰ Roberto De Monticelli, *Al Convegno “Questo matrimonio si deve fare”. I maniaci provinciali di Brancati*, in «Il Giorno», 1° aprile 1960, p. 6 (l’articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 855/18795).

⁵⁹¹ Cfr. la scena I, 1 (in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 802-805) e le scene I, 9-11 (ivi, pp. 815-818). Come già sottolineato in M. Dondero, *Notizie sui testi*, ivi, pp. 1830-1831, il tema delle madri iperprotettive accomuna la commedia al coevo romanzo *Gli anni perduti*.

sala da ballo del palazzo municipale, danzando sulle note di quel *Sogno di un valzer* di Oscar Straus che avrebbe prestato il titolo ad un romanzo di Brancati⁵⁹².

Come già anticipato⁵⁹³, dietro al tema dell'amore non corrisposto e soprattutto nel plasmare il personaggio di Pannocchietti, Brancati ironizza sull'attivismo propugnato dal regime (la commedia è ambientata nel 1937), sulle raccomandazioni, sui nomi di politici influenti sussurrati all'orecchio⁵⁹⁴, sul grigio conformismo di una vita provinciale. Pierina ha riconosciuto nell'attivismo, «ovunque esso corra o fugga», la «tetraggine» e la «noia»⁵⁹⁵ che l'accompagnano. Il suo no è rivolto a un intero sistema di valori. Piuttosto che vendere la propria giovinezza, sporcando l'abito della gioventù in una giornata «fangosa»⁵⁹⁶, la protagonista preferisce tenerlo nell'armadio, «rinuncia[re] a vivere»⁵⁹⁷ in attesa di tempi più propizi, aspettando che, insieme alle illusioni, con l'agognata vecchiaia vengano meno anche le incombenze della gioventù. Gli anni di Pierina non sono perduti, quanto difesi e tutelati. Al contrario, Pannocchietti, l'unico tra i personaggi principali la cui età non è esplicitata nell'elenco iniziale⁵⁹⁸, ma che tra le righe risulta avere non più di ventinove anni, pur essendo anagraficamente giovane, ha il sangue già vecchio. I capelli bianchi che cominciano ad incanutire la sua testa sul finire della commedia non sono che il segno tangibile di una vecchiaia interiore sopravvenuta da tempo, di una gioventù sprecata. D'altronde, come anni più tardi Brancati avrebbe ricordato in uno degli articoli che andranno a comporre il *Diario romano* («conosco [...] la noia del '36 e del '37»⁵⁹⁹...), proprio in *Questo matrimonio si deve fare!* l'autore esprime il concetto che «in certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni»⁶⁰⁰:

TERZO GIOCATORE Vent'anni, vent'anni! Tutti che rimpiangete i vent'anni! Io sono lieto di non averli più!
[...]

PRIMO GIOCATORE Ma che vi hanno fatto di male, i vent'anni?

QUARTO SIGNORE Quindici anni fa, un ragazzo sconsigliato, uno sciocco, un arrivista, un disgraziato portava il mio nome! Non vi dirò cos'ha fatto costui del mio nome! Lo ha buttato nella polvere, lo ha scritto sulla copertina di libri abbominevoli, al termine di poesie noiose e vergognose, di lettere pietose...

QUINTO SIGNORE Chi era questo ragazzo?

QUARTO SIGNORE Io stesso, amico mio, io stesso a vent'anni. Di tanto in tanto, un amico mi legge una pagina che mi fa rizzare i capelli, e se io do in ismanie, l'amico maliziosamente mi dice: «Ma l'hai scritta tu, caro!». Io?... L'ha scritta quel delinquente che, quindici anni fa, disponeva della mia firma⁶⁰¹!

⁵⁹² Cfr. *ivi*, p. 856. Il romanzo *Sogno di un valzer* venne pubblicato a puntate su «Quadrivio» tra il giugno e l'agosto del 1938.

⁵⁹³ Cfr. *supra*, p. 105 e p. 119.

⁵⁹⁴ Cfr. ad esempio V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 819.

⁵⁹⁵ *Id.*, *Diario romano*, *ivi*, p. 1507.

⁵⁹⁶ *Id.*, *Questo matrimonio si deve fare!*, *ivi*, p. 853.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ Cfr. *ivi*, p. 800.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 1404.

⁶⁰⁰ *Ibidem*. Anche per Giorgio Occhipinti, protagonista del racconto *Rumori* (pubblicato per la prima volta sulla rivista «Primato», tra il novembre e il dicembre del 1940), i vent'anni sancirono la fine della felicità, il dileguarsi della luce che gli faceva brillare gli occhi prima vivaci (cfr. *Id.*, da «*Don Giovanni in Sicilia*», *ivi*, p. 131).

⁶⁰¹ *Ivi*, p. 833.

Quei vent'anni erano stati oltraggiati da Brancati firmando commedie come *l'Everest*, nelle quali aveva scritto: «Il curioso è che sento sempre di essere giovane, anche se dormo. E mi pare così strano che, in questo momento in cui mi parlate, io abbia proprio quei celebri vent'anni, che tutti ricordano, che tutti rimpiangono, che tutti invidiano...»⁶⁰².

A fare da contrappunto a questa gioventù infangata c'è la morte, invocata, come spesso in Brancati, nel suo dato materico, attraverso i riferimenti ai vermi, alla terra⁶⁰³. Significativa è l'immagine del vecchio cimitero che sovrasta la città che, franando, turba l'eterno riposo dei corpi senza vita, i quali, espulsi dalle bare, vengono ritrovati in piazza⁶⁰⁴. Simbolo di un «sentimento instabile della vita legato al sentimento cristiano della morte, la quale [a Brancati] appare con cupezza e grandiosità barocca»⁶⁰⁵, la suggestiva immagine evocata da Pierina dà il senso di una vita precaria e in bilico, a cui niente si può contrapporre se non la salda certezza del rifiuto.

Questo il quadro tracciato dalla commedia; a far da cornice sono i continui riferimenti ai due grandi modelli dell'Ottocento italiano, Manzoni e Leopardi. La fonte manzoniana⁶⁰⁶ viene richiamata fin dal titolo, che rovescia il «questo matrimonio non s'ha da fare» pronunciato in riferimento a un altro travagliato sposalizio, quello tra Renzo e Lucia, ovviamente. A *I promessi sposi* allude parodisticamente anche la stessa Pierina, quando rimprovera ai genitori di non averla abituata fin da bambina all'idea di sposare un uomo brutto:

PIERINA Signora Raimondi, quando in una famiglia il padre, i genitori hanno deciso che un loro figliuolo, uno dei bambini che hanno fra i piedi, sarà fra vent'anni sacerdote, monaco, cosa fanno? [...]

Ma signora, è così chiaro! Quando un bambino è destinato al monastero o al sacerdozio, il padre e la madre lo vestono da monachetto e, in capo al cordoncino bianco, invece di un fischiello, gli attaccano un grazioso crocefisso; la befana saggiamente gli fa trovare sotto il letto una piccola chiesa di cartone [...]. E così via! Ma io!

FRANCESCO Già, ma che c'entri tu?

LISA Noi non soltanto non vogliamo farti monaca, ma al contrario vogliamo che ti sposi al più presto.

PIERINA Ma io, ch'ero destinata a sposare quell'uomo insopportabile, quell'uomo vecchio a ventinove anni, quell'uomo carico d'incarichi e che si gonfia in dicembre, io da bambina dovevo essere abituata a questo! [...]

Io avrei dovuto giocare, fin da quando ero così (*fa il gesto*) con pupazzi brutti, gonfi, col mento in avanti; e la zia da Milano avrebbe dovuto portarmi in regalo una scatola di spilli con le bandierine; e su queste bandierine, doveva esserci scritto: professore di economia politica, ispettore dell'ente, relatore dell'istituto, consigliere della banca, presidente del gruppo [...]. Ecco quello che dovevate fare⁶⁰⁷!

Se avesse voluto una figlia accondiscendente, Francesco Monelli avrebbe dovuto seguire il modello educativo dettato dal padre di Gertrude, con il rischio, però, – sembra suggerire Brancati –

⁶⁰² Id., *Everest*, cit., p. 31.

⁶⁰³ Cfr. V. Brancati, *Questo matrimonio si deve fare!*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 865.

⁶⁰⁴ Cfr. *ivi*, p. 819.

⁶⁰⁵ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 17.

⁶⁰⁶ Per l'ammirazione di Brancati per Manzoni cfr. V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1587-1589.

⁶⁰⁷ *Ivi*, pp. 808-810.

che anche la gioventù della protagonista, come quella della monaca di Monza, venisse macchiata dalla perdizione⁶⁰⁸.

Giacomo Leopardi, autore carissimo a Brancati, viene invece esplicitamente menzionato ad opera di un astruso personaggio della commedia, l'avvocato Ferdinando Giardini, che si crede una reincarnazione del poeta recanatese⁶⁰⁹. La convinzione è così forte da mutare nel profondo il suo carattere, prima allegro e solare, quindi, con il passare degli anni, sempre più cupo e malinconico; inoltre, Ferdinando è certo di dover morire proprio il 14 giugno, centenario della scomparsa di Leopardi. Per rivendicare il proprio «diritto di essere io e non un altro»⁶¹⁰, il diritto cioè «alla coerenza tra mente e fisico»⁶¹¹, l'avv. Giardini arriva persino a indossare una gobba posticcia, e con ciò, come un attore, a mascherarsi per impersonare con più coerenza il personaggio che si è costruito e che più si confà alla sua natura. Il Leopardi redivivo si inserisce così perfettamente in quella schiera di personaggi dalle «mimiche deformanti, caricaturali, gogoliane»⁶¹², a cui il Brancati drammaturgo e romanziere ha abituato lettori e spettatori.

Rivelando uno spiccato «gusto per le situazioni grottesche»⁶¹³, la commedia si tiene su un tono farsesco, tra «inusitati paradossi» ed un'ironia che a volte pecca di «grossolanità»⁶¹⁴. Per attualizzare l'opera, la regia di Ferrieri invece di accentuarne «l'illogicità, l'assurdo», tentò di smorzare il ritmo serrato della satira brancatiana, «intimizzando i toni, cercando qua e là il patetico. Ha insomma sfuocato l'ironia»⁶¹⁵.

Al momento di concedere il nulla osta per la rappresentazione del 1960, leggendo il testo della commedia i revisori teatrali non si trattennero dal riscontrare, con una punta di malcelato disprezzo, una trama «discontinua e frammentaria», priva di «nesso logico»⁶¹⁶. «È, in definitiva, il Brancati sovente conosciuto, cerebrale fino a diventare fumistico» – si legge nella scheda di valutazione –, che si «si abbandona spesso a elucubrazioni ed a considerazioni che hanno valore di simbolo e che nella economia del lavoro non trovano un inquadramento preciso»⁶¹⁷. La sensibilità censoria arriva a percepire la concezione brancatiana della vita come realizzazione tragica di un destino preordinato⁶¹⁸, attraverso la quale nel lontano 1938 lo scrittore pachinese aveva elaborato la rappresentazione della vita provinciale della sua isola:

⁶⁰⁸ Così la storia della monaca di Monza ne *I promessi sposi* viene elogiata da Brancati: «L'episodio di Geltrude è un esempio mirabile di gusto classico, di come cioè una mente equilibrata, lucida, razionale, possa sostenere l'intuizione di una verità nella sfera del peccato e del *morbide*» (Id., *Diario romano*, ivi, pp. 1587-1588).

⁶⁰⁹ Cfr. la scena I, 8 (ivi, pp. 813-815).

⁶¹⁰ Ivi, p. 835.

⁶¹¹ M. Dondero, *Il gallo non ha cantato*, cit., p. 53.

⁶¹² D. Manzella, *Una novità postuma di Brancati al Convegno*, op. cit.

⁶¹³ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

⁶¹⁴ V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 25.

⁶¹⁵ Vice, *Teatro del Convegno. Questo matrimonio si deve fare! di V. Brancati*, in «l'Unità», 1° aprile 1960 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 855/18795).

⁶¹⁶ FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960 (doc. II).

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ Per ciò cfr. S. Gentili, *Personaggio letterario e carattere "sovraindividuale"*, in *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, a cura di S. Gentili e S. Foà, cit., p. 251 e ss.

A quel che si può comprendere, l'autore ha inteso puntualizzare, come altre volte, alcuni aspetti della sua Sicilia; una Sicilia soffocata dal provincialismo, dalle superstizioni, dalle tradizioni medioevali, che informano e dirigono, quasi come un destino da tragedia greca, le vite di tutti⁶¹⁹.

Come i documenti censori, anche le recensioni della messa in scena che si leggono sulla stampa dell'epoca testimoniano una superficiale e generica attenzione al carattere regionalistico dell'opera brancatiana. Su «La Notte» una severa stroncatura della commedia, che venne considerata «scarsamente convincent[e]», «poco teatrale, con una storia inconsistente», salvò però «quel modo pittorescamente polemico del Brancati, quella sua arte di presentarci la vita della provincia siciliana su toni violentemente grotteschi e caricaturali»⁶²⁰. Nel già citato articolo apparso sul «Corriere della Sera» del 1° aprile 1960, Eligio Possenti si rammaricò che il regista Ferrieri, creando un'atmosfera «troppo cecoviana per un autore conterraneo di Pirandello», non avesse insistito su un «più marcato colore siciliano»⁶²¹; viceversa Domenico Manzella scrisse che a rendere attraente la commedia è «il piccolo ambiente provinciale borghese, che può essere sì quello di una cittadina siciliana, ma che non ha un preciso riferimento regionale»⁶²². Entrambi i critici espressero un giudizio estremamente positivo sull'opera («la migliore commedia del Brancati che abbiamo visto alla ribalta»⁶²³): in particolare, Possenti esaltò una pièce «popolata di tipi lievemente deformati da una osservazione caricaturale»⁶²⁴ e

dettata da una ironia per certi aspetti persino cattiva e al tempo stesso da un sentimento poetico di quanto gli uomini vorrebbero essere e non sono e dalla angoscia di un'attesa di una sorte migliore che resta un'illusione [...]. L'ambiente è siciliano e i tipi sono disegnati con spirito umoristico. La vicenda è semplice, ma i suoi protagonisti hanno fisionomie proprie, storture e deviazioni che ne fanno macchiette gustose, ridevoli e malinconiche⁶²⁵.

Colse così quella malinconica poetica che il Brancati drammaturgo cela dietro la crosta satirica della sua commedia, rimasta invece «incomprensibile»⁶²⁶ alle orecchie giudicanti dei censori.

2.5.2 “Questi tagli [...] ci esporrebbero al ridicolo”

2.5.2.1 Raffaele

La commedia in tre atti e un prologo *Raffaele* ruota intorno alla storia dei tre fratelli Scarmacca alle prese con la quotidianità del fascismo: Raffaele, «pavido e neghittoso rappresentante del ceto medio [...] capace di ogni bassezza»⁶²⁷ e opportunismo nei confronti del regime incarnato dallo

⁶¹⁹ FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960 (doc. II).

⁶²⁰ Vice, *Novità di Brancati ieri al Convegno. Non si farà questo matrimonio*, in «La Notte», 1-2 aprile 1960, p. 9 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 855/18795).

⁶²¹ E. Possenti, *Teatro del Convegno*, op. cit.

⁶²² D. Manzella, *Una novità postuma di Brancati al Convegno*, op. cit.

⁶²³ E. Possenti, *Teatro del Convegno*, op. cit.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ibidem*.

⁶²⁶ FRT, fasc. 855/18795, *Scheda valutativa*, 31 marzo 1960 (doc. II).

⁶²⁷ Doc. II, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961, f.to Tudini, De Biase e de Pirro (cfr. *infra*, p. 503).

smargiasso Federale; il Reverendo Luigi, che rappresenta «l'accomodante acquiescenza del clero di fronte al corso delle vicende politiche»; infine Giovanni, «antifascista incoercibile, che si è ridotto in miseria per non abdicare al sentimento mazziniano della libertà»⁶²⁸.

Né fascista né antifascista, ma piegato per interesse alle logiche del potere⁶²⁹, Raffaele è il protagonista di una commedia che, immergendoci «nell'avvilente clima sociale del fascismo» e mettendo «in risalto le deformazioni delle coscienze e la servile corruzione del carattere morale che hanno contrassegnato il costume nazionale di un ventennio»⁶³⁰, affronta di petto il tema della menzogna e della calunnia⁶³¹, offrendo altresì «lo spunto all'autore per abbozzare sulla scena un diffuso campionario della paccottiglia umana che per paura sceglieva la strada di un apparente conformismo»⁶³² (ma è davvero solo «apparente» il conformismo fascista oggetto del sarcasmo di Brancati?). Inoltre, con le scene ambientate nella Sicilia liberata, l'autore evidenzia l'ipocrisia dei voltagabbana, prima convinti sostenitori del fascismo, quindi repentinamente sottomessi alla ragione dei vincitori⁶³³.

Raffaele è stato denunciato dal camerata Giuseppe⁶³⁴ per aver compiuto un errore imperdonabile: indossare il tight durante una cerimonia di nozze⁶³⁵. Nel primo atto, per tentare di

⁶²⁸ *Ibidem*.

⁶²⁹ «Sono un fascista, non lo sono? La cosa non m'interessa. Certo è che se i fascisti cacciano in prigione i prepotenti io li approvo perché odio i prepotenti, e se i prepotenti sono loro, io li approvo ancora di più perché io, coi prepotenti, non mi ci voglio mettere! E ad ogni modo, meglio un solo prepotente che mille. Almeno un poveruomo sa a chi deve levarsi il cappello per ottenere un favore» (V. Brancati, *Raffaele*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 992).

⁶³⁰ Doc. II, FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (cfr. *infra*, p. 503).

⁶³¹ «GIUDICE [...] Ieri ho dovuto condannare al confino un tale per aver detto al capo del governo degl'insulti che, in confronto a quelli che la sera, a casa, gli dico io, sono rose e fiori...» (V. Brancati, *Raffaele*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1003).

⁶³² Doc. II, FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (cfr. *infra*, p. 503).

⁶³³ «Ehi, voi, voi! Che avete da guardare? Che avete da ridere? Vi ricordo che stavate sempre col braccio così davanti a me! [...] E te, ti ricordo che, una volta, per salutarmi in fretta, ti desti un pugno sulle lenti e ti facesti male agli occhi (che dovevi accecare!). Te, sì... E te altro, una domenica, ti facesti pulire le scarpe sette volte dal lustrino che lavorava davanti casa mia, per potermi salutare e sorridere, coi tuoi dentacci di cavallo, quando uscivo dal mio portone!... E tu, tu, tenevi un ritratto del segretario del partito in costume da bagno, col pettaccio nudo in fuori, nella camera di tua figlia!...» (V. Brancati, *Raffaele*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1052-1053).

⁶³⁴ La figura di Giuseppe è modellata su quella di Riccardo Triglino, protagonista del racconto *Il bacio*. Oltre al tema del bacio (sia Giuseppe che Riccardo esprimono il desiderio di baciare rispettivamente Mussolini e il Sovrintendente), la commedia e il racconto sono accomunati dal fatto che entrambi i personaggi sono aspiranti scrittori i cui libri («sulla natura divina del nostro capo», *ivi*, p. 1013) in *Raffaele* saranno pubblicati a spese della federazione, ne *Il bacio*, grazie a un finanziamento dell'Intendenza (cfr. *ivi*, p. 181). Piccola frecciata brancatiana nei confronti delle interessate sovvenzioni di regime. Il racconto venne citato da Brancati nell'articolo *Il comico nei regimi totalitari. Il bacio del gregario* quale esempio di «scenetta da commedia classica»: «il meccanismo dell'adulazione e del fanatismo muove i due personaggi come due marionette» (*ivi*, p. 1776).

⁶³⁵ Cfr. un articolo del novembre 1951 poi pubblicato nel *Diario romano*: «Il genero del farmacista, nel 1939, denunciava al fascio coloro che si recavano in *tight* alle cerimonie di nozze: [...] ha già un piede sul gradino della chiesa parata per una messa di nozze e sotto l'impermeabile gli si vede il *tight*» (*ivi*, p. 1547).

evitare la denuncia e per accaparrarsi un grosso appalto⁶³⁶, il protagonista si reca nella federazione provinciale del Partito. Dopo essersi confrontato con Luigi, un reverendo più interessato a raggirare lo Stato per l'utilizzo delle acque demaniali che a questioni di fede, il federale confessa a Raffaele di voler sposare la figlia Agostina, a patto che venisse lavata l'onta della famiglia Scarmacca, l'antifascismo di Giovanni. Dopo un anno, il protagonista tenta ancora invano di convincere il fratello, se non a dichiararsi fascista, almeno ad arruolarsi, nel caso – remotissimo d'altronde – in cui l'Italia entrasse in guerra. Giovanni non si piega e nel terzo atto troviamo invece Raffaele che con l'inganno è stato costretto a vestire la divisa. Con l'approssimarsi della sconfitta, i gerarchi si danno ingloriosamente alla fuga e il pavido Raffaele «si ritrova buffonescamente nei panni di federale»⁶³⁷; prigioniero degli inglesi in un paesino di montagna, viene condannato a morte. Ritrova quindi Luigi, che, indisturbato, continua a svolgere gli uffici sacerdotali. Ancora risentito per un raggirio ai suoi danni circa il testamento della madre, Raffaele rifiuta di confessarsi con il reverendo. Viene infine salvato da Giovanni che, coerentemente, aveva impugnato le armi insieme ai partigiani, pur non risparmiando «i suoi strali di libero pensatore»⁶³⁸ nei confronti degli alleati⁶³⁹.

Composta nei primi mesi del 1946 e pubblicata dopo circa due anni sulla rivista «Botteghe Oscure»⁶⁴⁰, l'opera, profilandosi come un'amara e tagliente parodia del fascismo, sembra costituire una forma di ironica autocritica da parte di un autore che aveva sostenuto attivamente il regime. Un argomento delicato, scottante, doloroso, «pien[o] di pericoli»⁶⁴¹, dunque; e Brancati ne era consapevole, fin dalle prime fasi di stesura della commedia. Il 26 febbraio 1946, ad Anna Proclemer, con una punta di orgoglio, scrisse:

Ad Acitrezza, solo, con degli scartafacci e un bellissimo romanzo di Chesterton che ti consiglio di leggere nella perfetta traduzione di Cecchi, *Le avventure di un uomo vivo*, ho scritto un terzo del secondo atto della mia commedia o farsa la quale va a gonfie vele a rompersi contro le teste della platea italiana, o (sono troppo ambizioso?) a romperle⁶⁴².

Alla prova dei fatti l'aspettativa di Brancati si sarebbe rivelata eccessivamente ambiziosa: fin dal '46, *Raffaele* ricevette una fredda accoglienza da parte della critica e degli impresari teatrali, poco propensi a portare l'opera sulle scene. Il primo ad avanzare un «giudizio perfettamente negativo»⁶⁴³ fu Silvio d'Amico, a cui Brancati aveva sottoposto la commedia ancor prima della sua

⁶³⁶ Il motivo dell'appalto accomuna *Raffaele* al romanzo *La mascherata* di Alberto Moravia (1941), considerata da Brancati un'opera dall'impianto comico-classico (cfr. Id., *Il comico nei regimi totalitari. Il bacio del gregario*, ivi, pp. 1778-1779).

⁶³⁷ Doc. II, FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (cfr. *infra*, p. 504).

⁶³⁸ *Ibidem*.

⁶³⁹ Giovanni può essere annoverato tra quegli antifascisti che «trattavano con disprezzo federali e ministri dicendo loro sul muso la verità, e si mordevano di disperazione», quindi, «caduto il fascismo, [...] hanno abbassato subito la voce, indossando l'abito civile dei liberi e dei veramente coraggiosi»: «quella stessa abbondanza di cuore, che forniva loro rabbia e odio contro i tiranni, le arricchisce oggi di tolleranza e misericordia» (V. Brancati, *I fascisti invecchiano*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1464). Per una critica ai metodi brutali delle forze alleate, cfr. Id., *Filadelfo Rapisardi*, ivi, pp. 1482-1484.

⁶⁴⁰ Secondo *cahier* del 1948.

⁶⁴¹ Lettera di Brancati del 3 marzo 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 40.

⁶⁴² Ivi, p. 39.

⁶⁴³ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

pubblicazione. Il critico – poi vittima in prima persona della satira di *Una donna di casa*⁶⁴⁴ –, con «presunzione e superficialità»⁶⁴⁵, tacciò l'opera di essere «molto meccanica e costruita»⁶⁴⁶; inoltre, reputò concreto il rischio che, con affrettate generalizzazioni, si potesse offendere l'onore di coloro che avrebbero potuto riconoscersi nella satira brancatiana («Guardi che non tutti i segretari federali erano così sensuali!»⁶⁴⁷). Le stesse preoccupazioni convinsero un impresario romano a rifiutare di mettere in scena *Raffaele*, tale era il timore che «il malumore dei fascisti potesse danneggiargli il teatro»⁶⁴⁸. Riserve di questo tenore spinsero Brancati a scrivere, pur con «disgusto»⁶⁴⁹, un articolo in difesa della propria opera. Tuttavia, lo scritto brancatiano non riuscì nell'intento di sensibilizzare gli impresari nei confronti di *Raffaele*. Oltre a ragioni di ordine estetico, dietro la diffidenza nei confronti della commedia si nascondevano infatti chiari motivi politici, nonché la diffidenza degli organi addetti alla censura. Così Brancati avrebbe dichiarato in *Ritorno alla censura*:

Una mia commedia *Raffaele*, scritta nel 1946, che aveva il torto di sviluppare apertamente alcune notazioni comiche sulla società fascista, pubblicate già in forma allusiva nel 1938⁶⁵⁰, è stata trattenuta per cinque mesi dalla commissione di censura finché la compagnia che doveva recitarla non si sciolse.

Evidentemente gl'impiegati del palazzo di via Veneto “tradivano” la libertà con la dittatura. [...] Un impiegato della censura disse a un attore che la mia commedia era «una cattiva azione contro l'Italia». Per questo impiegato, che è anche uno scrittore di cose teatrali, l'Italia è sempre l'Italia ufficiale⁶⁵¹.

L'episodio a cui lo scrittore siciliano si riferisce risale ai primi mesi del 1951⁶⁵². Prima di allora la commedia era già stata presentata all'Ufficio di revisione nell'ottobre del 1950, in vista di una sua trasmissione per radio⁶⁵³: come per *Le trombe d'Eustachio*⁶⁵⁴, per scongiurare interventi censori la Rai

⁶⁴⁴ Dietro la figura del critico della «Tribuna» (che pronuncia frasi di questo tenore: «Io non ho mai parlato male di quell'uomo che voi chiamate un tiranno, adesso che è morto perché rispetto i morti, e quando era vivo... [...] perché mi avrebbe buttato in prigione. Io non sono come il nostro amico [...] un mangiatotalitari», in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1153), i censori «facilmente» riconobbero Silvio d'Amico, il quale «dopo essere stato un apologeta del “teatro littorio” è ora nelle file della democrazia cristiana» (doc. IV, FRT, fasc. 723/16542, *Appunto per il Direttore Generale*, 28 gennaio 1958, f.to De Biase, cfr. *infra*, p. 648).

⁶⁴⁵ Lettera del 14 giugno 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 64.

⁶⁴⁶ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ Lettera del 2 giugno 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 57.

⁶⁵⁰ Il riferimento è al già citato racconto *Il bacio*.

⁶⁵¹ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1530-1531. Dietro alla figura dell'impiegato «che è anche uno scrittore di cose teatrali» Brancati allude a Cesare Vico Lodovici: paradossalmente, come si vedrà, tra i funzionari coinvolti nella commissione di revisione del *Raffaele*, Lodovici sarebbe stato tra i pochi propensi ad autorizzare la commedia.

⁶⁵² A quanto mi è noto, fino ad ora la mancata rappresentazione della commedia a cui Brancati allude nel pamphlet è stata ricondotta al 1946 (cfr., ad esempio, V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 91; M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1835; E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 73): la documentazione archivistica consente invece di postdatare l'intervento censorio di circa cinque anni.

⁶⁵³ La richiesta venne avanzata dalla Compagnia di Radio Roma per la trasmissione del 27 novembre. Cfr. Doc. I, FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1950, f.to Tudini, De Biase e de Pirro (*infra*, p. 483). I documenti relativi alla censura del *Raffaele* sono custoditi in FRT, fasc. 207/5740 e 914/19547, e sono stati integralmente trascritti nell'Appendice E, *infra*, pp. 483-512.

aveva preventivamente apportato tagli al copione, tagli che si sarebbero andati a sommare a ulteriori cassature imposte dai funzionari dell'Ufficio censura⁶⁵⁵.

Il 26 gennaio del 1951 – pochi giorni prima della seconda edizione a stampa⁶⁵⁶ –, l'opera venne finalmente sottoposta a revisione per il debutto a teatro: a richiedere il nulla osta fu Riccardo Antonelli, il rappresentante legale della Compagnia del Teatro Pirandello di Roma⁶⁵⁷. Però, a causa di un'improvvisa malattia dell'attore protagonista Giuseppe Porelli⁶⁵⁸, la compagnia fu costretta a sospendere le prove prima ancora di iniziarle. Eppure, a incidere sull'esito della messa in scena non fu solo lo sfortunato (e forse non casuale⁶⁵⁹) imprevisto, ma anche le perplessità dell'ufficio censura di via Veneto.

Infatti, il 15 febbraio la commedia venne discussa nel corso di una riunione di commissione; nel verbale inoltrato al Sottosegretario Giulio Andreotti, si legge un condiviso, sprezzante, nonché allarmato giudizio nei confronti della pièce:

La trama del lavoro è nota e ricalca i temi già in precedenza trattati dall'A. intorno a fatti, episodi e personaggi del regime fascista.

In modo particolare, si tratta di un brutto lavoro con motivi e spunti di discutibile buon gusto, spesso pericolosi per l'ordine pubblico e talvolta irriguardosi per il Pontefice e la Chiesa⁶⁶⁰.

Più variegata furono le risoluzioni proposte dai diversi commissari: alcuni, «per timore di prevedibili reazioni tra il pubblico in teatro [...] e fuori», si dichiararono «nettamente contrari alla concessione del nulla osta»⁶⁶¹, viceversa altri, non certo per difendere la libertà d'espressione, ma piuttosto «in considerazione delle eventuali speculazioni politiche» che avrebbero potuto seguire un divieto, si schierarono a favore dell'autorizzazione, previi alcuni tagli al testo⁶⁶². Poco contò che la commedia fosse stata già approvata per la Rai: permettere a singoli utenti di ascoltare il testo per radio venne considerata un'assunzione di responsabilità senz'altro meno gravosa rispetto a concedere a una platea riunita di assistere allo spettacolo («Molte cose che potrebbero dare noia in

⁶⁵⁴ Un altro esempio di censura preventiva ad opera della Rai è quella apportata al testo della commedia in tre atti *Il sistema di Anacleto* di Giovanni Tonelli, per una radiotrasmissione del 1953 (docc. in FRT, 400/10062).

⁶⁵⁵ Cfr. FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1950 (doc. I).

⁶⁵⁶ *Raffaele* venne stampato con varianti nel febbraio 1951 su «Teatro-Scenario», la rassegna degli spettacoli diretta da Egidio Ariosto (XV, terzo della n.s., 3, 1-15 febbraio 1951, pp. 17-32).

⁶⁵⁷ Cfr. FRT, fasc. 207/5740, *Richiesta di revisione*, 26 gennaio 1951 (doc. III).

⁶⁵⁸ Cfr. *Le disavventure dell'audace Raffaele*, in «La Libertà», 9 febbraio 1951 (il ritaglio del giornale è conservato in FRT, fasc. 207/5740, cfr. doc. IV). L'articolo così esordisce: «Una delle commedie che maggiormente hanno suscitato l'interesse del pubblico in questo inizio di annata è senza dubbio *Raffaele* di Vitaliano Brancati»; allarmato, il revisore che aveva trascritto l'intestazione del giornale immediatamente appuntò: «quale pubblico?».

⁶⁵⁹ Si vedano le insinuazioni di Luciano Lucignani nella lettera a Brancati del 21 febbraio 1951 (cit. in V. Gazzola Stacchini, *Borgese, Brancati e il fascismo*, cit., p. 79): «Le difficoltà relative alla messinscena di *Raffaele* sono andate crescendo con la manovra di Porelli che ha preso l'occasione di una leggera indisposizione per non fare in realtà una commedia che temeva l'avrebbe compromesso».

⁶⁶⁰ FRT, fasc. 207/5740, *Appunto per il Sottosegretario*, 15 febbraio 1951, f.to de Pirro (doc. V).

⁶⁶¹ *Ibidem*. A sostenere tale posizione furono i rappresentanti del ministero dell'Interno e del Lavoro (Caporaso e De Leoni).

⁶⁶² *Ibidem*. Favorevoli al nulla osta furono l'Ispezzore generale del Teatro De Biase, Lodovici e il rappresentante del ministero dell'Istruzione Zuccaro.

teatro sono invece passabili alla radio perché non si vedono né tutti i saluti fascisti, né le divise che specialmente nel II° atto abbondano»⁶⁶³).

Le carte censorie non attestano la decisione presa da Andreotti. Eppure, la stessa assenza documentaria farebbe supporre uno scaltro e subdolo congelamento della pratica burocratica: evitando per mesi sia di autorizzare che di vietare la commedia, i funzionari governativi costrinsero di fatto la compagnia a rinunciare alla rappresentazione e, quindi, a sciogliersi⁶⁶⁴. Tale ipotesi è avvalorata dalla versione dei fatti riportata dalla stampa dell'epoca, perfettamente in linea con la testimonianza brancatiana sopra citata (si cita da un articolo de «l'Unità», firmato con la sigla L.L., della quale probabilmente si servì il regista del Teatro Pirandello Luciano Lucignani):

Raffaele è il titolo di una commedia [...] che il Teatro Pirandello di Roma aveva in programma per questa stagione. Diciamo «aveva», perché il copione, da alcuni mesi consegnato alla censura, non ha ancora ricevuto il «nulla osta» per la rappresentazione. I funzionari affermano che la commedia non è ancora stata letta⁶⁶⁵, ma altri, più ufficiosamente, si sono fatti premura di avvertire i dirigenti del teatro che non era il caso di dare seguito alla «brutta azione» di Brancati⁶⁶⁶.

A seguito di tali sconcertanti vicende, nessun'altra compagnia di prosa si sarebbe azzardata a proporre nuovamente *Raffaele* per quasi dieci anni, e Brancati non avrebbe mai visto il proprio lavoro alla ribalta. Finalmente, nel dicembre del 1960 una nuova istanza venne avanzata dalla Compagnia Gino Cervi-Massimo Girotti di Milano, rappresentata dal capocomico Lucio Minunni Ardenzi⁶⁶⁷ (regia di Daniele D'Anza). La valutazione dell'opera da parte degli uffici censori segnò lo scarto tra la temperie politica degli anni Cinquanta e quella di inizio del nuovo decennio:

Il giudizio di censura sul presente testo – per essere legittimo e aggiornato allo spirito della legislazione vigente – deve rimanere svincolato da qualsiasi considerazione o suggestione in merito al contenuto politico del lavoro. [...] Nessuna previsione di turbamenti dell'ordine pubblico potrebbe ragionevolmente offuscare la proposta di autorizzare la rappresentazione teatrale di un testo già diffuso dalla Radio⁶⁶⁸. Caso mai, sarà poi competenza delle Prefetture e degli organi di P.S. quella di disporre eventuali restrizioni a tutela dell'ordine pubblico, ove lo spettacolo dovesse dar luogo a imprevedibili turbative⁶⁶⁹.

Dunque, venne proposto di alleggerire leggermente le numerose modifiche già apportate al testo dalla Rai del 1950, ma una decisa presa di posizione di Nicola de Pirro – ulteriori interventi «ci esporrebbero al ridicolo», scrisse il Direttore generale in una nota autografa⁶⁷⁰ – fece in modo che i tagli fossero circoscritti a due soli dialoghi.

⁶⁶³ FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1950 (doc. I).

⁶⁶⁴ Andreotti dovette aver appreso tale prassi dal censore unico del teatro durante il Ventennio Leopoldo Zurlo, avvezzo a “sospendere” le pratiche censorie per far sì che un'opera non venisse rappresentata, evitando allo stesso tempo attacchi frontali ad autori o compagnie (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 89).

⁶⁶⁵ Come si è visto, la commedia era già stata letta e valutata a metà febbraio.

⁶⁶⁶ L.L., *Raffaele e i censori*, op. cit. (cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. VI).

⁶⁶⁷ Cfr. FRT, fasc. 914/19547, *Richiesta di revisione*, 27 dicembre 1960 (doc. I).

⁶⁶⁸ Argomentazione evidentemente di buon senso, ma non ritenuta valida dal medesimo ufficio dieci anni prima.

⁶⁶⁹ FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (doc. II).

⁶⁷⁰ *Ibidem*.

Le stesse due cassature vennero imposte anche al copione sottoposto a revisione dall'Ente Teatro di Sicilia diretto da Mario Giusti, il quale, proprio a Catania, volle rappresentare l'opera brancatiana nei primi mesi del 1962⁶⁷¹. Solo poco prima – nel novembre 1961 –, la Rai aveva nuovamente richiesto il nulla osta per una riduzione radiofonica – a cura di Andrea Camilleri⁶⁷² – e nuovamente aveva presentato un testo mutilato, in una versione, anzi, ancor più «sfrondata rispetto a quella precedente»⁶⁷³.

L'analisi dei diversi tagli apportati al testo nel corso degli anni⁶⁷⁴ permette di affermare che, a parte la frequente eliminazione del turpiloquio⁶⁷⁵, l'apprensione censoria si concentrò soprattutto sulla figura dell'astuto e intrallizzatore Reverendo Luigi, ad ennesima prova del marcato clericalismo che distinse la censura repubblicana, già denunciato dallo stesso Brancati in *Ritorno alla censura*. Fin dalla prima lettura del testo nel 1950, la redattrice della scheda valutativa – Ella Tudini – segnalò che, in aggiunta ai tagli già apportati dalla Rai, «la figura del prete» dovesse «essere ancora alleggerita»⁶⁷⁶. Nell'articolo su «L'Europeo», non a torto l'autore si era scusato preventivamente, scrivendo con ironia: «Colgo [...] l'occasione per inginocchiarmi davanti a tutti i buoni sacerdoti di cui la Chiesa è ricca per farmi perdonare una figura di prete assai diversa da loro»⁶⁷⁷.

Non stupisce notare che le uniche due battute costantemente cassate dalla prima all'ultima revisione sono quelle che fanno riferimento al raggio compiuto da don Luigi ai danni del fratello Raffaele per accaparrarsi l'eredità materna: «La battuta segnalata accusa il prete addirittura del delitto di circonvenzione!», scrisse scandalizzato il revisore ancora nel 1961⁶⁷⁸. Si tratta dei dialoghi che si leggono nell'ultima scena dell'atto I: «RAFFAELE Mio fratello, il prete? (*gridando*) Si è presa tutta la dote di mia madre con un testamento strappato al letto di morte! E osa ancora!...»⁶⁷⁹, e nella scena III, 7:

⁶⁷¹ Cfr. FRT, fasc. 914/19547, *Richiesta di revisione*, 21 marzo 1962 (doc. V), e FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 28 marzo 1962, f.to de Pirro e Colonna (doc. VI).

⁶⁷² La versione radiofonica a cura dello scrittore siciliano è stata recentemente riproposta dalla Rai – Radio Techete' a cura di Silvana Matarazzo per la serie *I teatri alla radio* ed è liberamente accessibile online al link <https://www.raisplayradio.it/audio/2021/03/1-teatri-alla-radio-del-8032021---Le-regie-di-Camilleri--Raffaele-1a-parte-0b7a41ab-7860-4b59-8d55-d7b9e5bfc89b.html> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

⁶⁷³ FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 23 novembre 1961 (doc. VII). Tuttavia, esaminando i tagli segnati sul copione conservato in Archivio (la versione dell'opera edita in «Teatro-Scenario», cfr. doc. VIII), alcuni degli interventi apportati al testo sembrano essere riconducibili più a varianti di regia che a motivi censori (si veda ad esempio l'alleggerimento del dialogo a p. 17 e la soppressione della scena III, 5 a p. 30).

⁶⁷⁴ In FRT sono conservati cinque copioni del *Raffaele*, con postille e tagli manoscritti che testimoniano gli interventi censori; uno di essi, senza data e privo di annotazioni manoscritte riporta il testo del solo atto I (FRT, fasc. 207/5740, doc. IX).

⁶⁷⁵ Ad esempio, venne eliminata la locuzione «Figli di puttana!» dai copioni presentati dalla Rai nel 1950 (FRT, fasc. 207/5740, doc. II, pp. 16-18) e nel 1961 (FRT, fasc. 207/5740, doc. VIII, p. 30). I curatori radiofonici considerarono sconveniente anche l'espressione «sul cucuzzolo di mia sorella», tagliata nel copione del 1961 (ivi, p. 32).

⁶⁷⁶ FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1950 (doc. I).

⁶⁷⁷ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

⁶⁷⁸ FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (doc. II).

⁶⁷⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1022.

RAFFAELE Perché io, a te, cose mie non voglio farne sapere! Una volta feci questo sbaglio, e me ne pentii per quanti capelli ho in testa!... Ti dissi che nostra madre aveva avuto un piccolo screzio con me, e tu subito ti avvoltolasti la sottana alle gambe, e corresti al suo capezzale... e la convincesti a fare testamento in favore tuo.

REVERENDO Bada a quello che predico io e non a quello che faccio io!

RAFFAELE E allora non badare nemmeno tu a quello che ho fatto io⁶⁸⁰!

Sul copione inviato dalla compagnia Gino Cervi e Massimo Girotti i due dialoghi vennero preventivamente eliminati con una nota manoscritta dall'impresario Ardenzi⁶⁸¹.

Eppure, con l'archiviazione della parentesi andreottiana e l'approdo agli anni del boom economico, anche tale vaticanocentrismo si stemperò parzialmente, tant'è che nel 1961 vennero reintegrate alcune battute, prima cassate, che coinvolgono la figura del «reverendo del diavolo»⁶⁸². Ad esempio, il riferimento al tentativo di corrompere il federale per coprire il furto parrocchiale delle acque demaniali, cassato dalla Rai sia nel '51 che nel '61, venne accolto senza modifiche per le due rappresentazioni teatrali⁶⁸³. Analogamente ci si comportò con la partecipazione di don Luigi all'inganno circa la presunta gravidanza della figlia di Raffaele, Agostina⁶⁸⁴ – in questo caso nel 1950 una battuta attribuita al prete venne fatta pronunciare dalla giovane⁶⁸⁵ –, o, ancora, con la citazione di Martin Lutero, confuso da Luigi con un santo: la menzione venne clamorosamente soppressa nel 1950⁶⁸⁶, ma passò indenne i controlli successivi.

⁶⁸⁰ Ivi, p. 1054.

⁶⁸¹ «Dichiaro che la battuta contrassegnata è tagliata» (FRT, fasc. 914/19547, doc. III, p. 22/a e 9/c). Che i due tagli apportati dal regista dovessero essere mantenuti venne ribadito in un appunto manoscritto (FRT, fasc. 914/19547, doc. IV). Soltanto il secondo dialogo venne cassato sul copione della Rai del 1950 (FRT, fasc. 207/5740, doc. II, pp. 19-20/III), mentre entrambi su quello del 1961 (FRT, fasc. 207/5740, doc. VIII, pp. 23-24 e 31), così come sul testo presentato dall'Ente Teatro di Sicilia (FRT, fasc. 914/19547, doc. VII, p. 31 e 57).

⁶⁸² L'espressione proferita da Giovanni venne cassata sul copione della Rai del 1950 (FRT, fasc. 207/5740, doc. II, pp. 23-24/II) e del 1961 (FRT, fasc. 207/5740, doc. VIII, p. 27).

⁶⁸³ «REVERENDO Grazie, federale, grazie. È una storia che si trascina da molti anni e mi tormenta anche sull'altare! La coscienza di un sacerdote ha bisogno di serenità per potersi dedicare al suo ufficio... Ora il pensiero che io debba ricorrere a mille sotterfugi per stornare di notte le acque che dovrei dare al Comune secondo gli obblighi di quel maledetto contratto, mi viene a turbare anche... Mi creda, non vorrei dirlo... mentre celebriamo la Santa Messa... Eh, eh, questo è peccato, è peccato!» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1018). Sul copione Rai del 1950 il passo è cassato a p. 65, mentre venne segnalato dai censori un brano analogo a p. 66 (cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. II); sul testo radiofonico del 1961 il taglio si legge alle pp. 23-24 (cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. VIII).

⁶⁸⁴ I censori non dovettero leggere con attenzione il testo della commedia: cadendo nello stesso inganno intessuto ai danni del federale, sfuggì loro che Agostina non fosse effettivamente incinta (scrissero infatti sulla scheda valutativa del 7 gennaio 1961, FRT, fasc. 914/19547, doc. II: «Da parte sua il federale non ha perduto il tempo con la figlia di Raffaele, che confida alla madre il suo stato di gravidanza. Ma ancora una volta il matrimonio riparatore non si farà se prima Raffaele non avrà indotto Giovanni a presentare almeno una domanda di arruolamento volontario nella milizia fascista»).

⁶⁸⁵ Cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. II, p. 32/II.

⁶⁸⁶ «REVERENDO [...] Le risponderò con le parole di un santo: "Anche se tutto il mondo fosse pieno di diavoli, noi non avremmo paura!". [...] || AGOSTINA (*al reverendo*) Ma zio, le parole che hai dette non sono di un santo! || REVERENDO E di chi sono? || AGOSTINA Di Martin Lutero! || REVERENDO Fanno brodo lo stesso!» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1042). Cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. II, p. 35/II.

Anche il delicato argomento della connivenza vaticana nei confronti del regime, più volte oggetto di satira nel corso della commedia e prudentemente alleggerito dai curatori radiofonici, passò senza riserve nel biennio 1961-1962. Alcuni temi caldi dell'immediato dopoguerra si erano andati raffreddando. È il caso del seguente dialogo della scena II, 4, con il quale viene mostrata tutta «l'ipocrisia politica attribuita al prete»⁶⁸⁷:

REVERENDO Ma poi il diavolo non è così brutto come si dice! (*pausa. Giovanni si ferma sorpreso*)

GIOVANNI E come sarebbe invece, bello? Ti piace Hitler? A quale santo della tua chiesa lo rassomigli?

REVERENDO Gli uomini non devono somigliare ai santi! Sarebbe bella! Somiglio a un santo, io?

RAFFAELE No!

REVERENDO Si può essere uomini eccellenti, pur non somigliando ai santi. E Hitler non è certo un uomo da nulla.

GIOVANNI Ma il tuo Papa non la pensa così!

REVERENDO (*al colmo dell'indignazione*) Me lo devi dire tu a me come la pensa il Sommo Pontefice⁶⁸⁸?

Il passo venne tagliato dalla Rai nel 1950, quindi, nel corso della revisione per la rappresentazione milanese, fu prima segnalato dai censori sul copione, poi venne ripristinato con segni a biro blu atti a eliminare le modifiche apportate⁶⁸⁹.

Grande scalpore suscitò la scena in cui la giovane maestra importunata dal federale, nascosta dietro una tenda, recita *l'Ave Maria*. In un primo momento, il reverendo non riconosce la preghiera, quindi, dopo un suggerimento del federale, afferma: «Eh, bravo, bravo, *l'Ave Maria!* Dunque voi fate esercitare le giovani non soltanto negli inni patriottici, ma anche nelle preghiere?... Oh, il fascismo è una santa cosa!»⁶⁹⁰. Indignati i censori annotarono:

La battuta contrassegnata viene pronunciata da un prete, con ovvia intenzione sarcastica contro il fascismo. Ma ciò non toglie che l'autore abbia voluto imbrattare con un più grave insulto la figura di questo prete, che intrallazza con il federale e che se ne esce con questa battuta irriverente, senza osare il minimo accenno di doverosa difesa verso la giovane donna che – nascosta dietro una tenda – recitava *l'ave Maria* per difendersi dalle voglie improvvise del gerarca⁶⁹¹.

Sarcasmo da parte del reverendo, certo; ma che fosse rivolto «contro il fascismo» sembra essere un'interpretazione poco «ovvia» avanzata dai censori, un tentativo involontario di salvare la figura di un prete che invece Brancati aveva impietosamente rappresentato. Ad ogni modo, per la rappresentazione teatrale del 1961 e dell'anno seguente, la battuta in questione non venne fatta cadere⁶⁹².

⁶⁸⁷ FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (doc. II).

⁶⁸⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1035.

⁶⁸⁹ Cfr. il copione Rai del 1950 (FRT, fasc. 207/5740, doc. II, pp. 21-22/II), e quello della compagnia Cervi-Girotti del 1961 (FRT, fasc. 914/19547, doc. III, p. 10/b). Parallelamente, anche la battuta che equipara fascismo e cristianesimo (citata *supra*, p. 118), tagliata dalla Rai nel 1961 (cfr. FRT, fasc. 207/5740, doc. VIII, p. 21) e segnalata nella scheda di valutazione del 7 gennaio 1961 in quanto ritenuta offensiva del sentimento religioso (cfr. FRT, fasc. 914/19547, doc. II), venne reintegrata a seguito dell'intervento di de Pirro (la battuta è annotata sul copione della compagnia milanese a p. 8/a, cfr. FRT, fasc. 914/19547, doc. III).

⁶⁹⁰ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1019.

⁶⁹¹ FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (doc. II). La battuta venne annotata sul copione della compagnia Cervi-Girotti del 1961 a p. 18/a (cfr. FRT, fasc. 914/19547, doc. III).

⁶⁹² Era stata invece cassata sul copione della Rai del 1950 (FRT, fasc. 207/5740, doc. II, p. 67).

Infine, è significativa la soppressione nel solo copione del 1950 e ad opera della Rai⁶⁹³ dell'appellativo di «caprone democratico» con cui nell'ultimo atto Raffaele apostrofa il fratello Giovanni. La satira di Brancati non aveva risparmiato nemmeno gli alleati vincitori, che i censori però non si sforzarono di difendere con particolare sollecitudine.

Una mancata autorizzazione, un testo ripetutamente mutilato, il timore diffuso tra interpreti e impresari, la scarsa diffusione di un'opera colpevolmente assente per anni dalle scene: queste le conquiste dell'Ufficio di revisione teatrale. Eppure, oggi, grazie alla ricchezza delle carte d'archivio, la censura democristiana può fornire anche un'opportunità, a saperla sfruttare: quella di rileggere da una diversa prospettiva la commedia brancatiana e di valutarne con ulteriori strumenti il peso culturale e politico.

Prendiamo le mosse da alcune dichiarazioni dell'autore. A proposito della commedia, il 26 febbraio 1946 Brancati scrisse alla moglie: «Con aria "ispirata" come se facessi parlare degli dei, ho fatto parlare dei poveri diavoli tanto più poveri dei poveri diavoli comuni in quanto non hanno il privilegio di essere infimi. (Sono infatti uomini medi)»⁶⁹⁴. In una lettera a Giacomo Antonini del 25 maggio 1950 si legge: «*Raffaele* fa paura agli attori italiani perché teme che il pubblico reagisca: è un ritratto dell'italiano che rimarrà in casa d'altri, come accade a tanti ritratti che dispiacciono al modello a causa del naso o della fronte che egli avrebbe voluto abbelliti»⁶⁹⁵. Parallelamente, nell'articolo del 1946 su «L'Europeo», l'autore dichiarò: «La materia di questo mio lavoro è indubbiamente pericolosa, battendo in lei, e con incolta veemenza, quello stesso sangue che circola e batte nelle vene dei suoi lettori e spettatori odierni»⁶⁹⁶.

In *Raffaele*, la satira di Brancati non si limita a mettere in ridicolo l'Italia del Ventennio. Nel disegnare concretamente il ritratto di un uomo di provincia di fronte al fascismo, il commediografo volle delineare la figura dell'uomo medio italiano tout court, e – più universalmente – dell'uomo di fronte all'opportunismo e all'ipocrisia del potere. In questo senso, la lingua messa in bocca a Raffaele e agli altri personaggi, intrisa di quella trita ed esasperata retorica fascista, è tanto sclerotizzata e marionettistica quanto poetica e latrice di significato: «L'italiano medio mi affascina, e il suo linguaggio rozzo mi sembra quasi poetico»⁶⁹⁷. Ciò vale anche per la fisionomia dei personaggi, che, come si è tentato di dimostrare, in *Raffaele* hanno tutti una natura tipologica: gli unici caratteri possibili in un contesto politico che rende l'individuo caricatura di sé stesso. Da questa prospettiva, sembra dire lo scrittore siciliano, la caduta del regime non è stata risolutiva.

Il carattere «pagliaccesco»⁶⁹⁸ del personaggio brancatiano e lo stile macchietistico, gogoliano⁶⁹⁹ della commedia vennero colti dalla censura e, pur sempre criticati da un punto di vista estetico⁷⁰⁰,

⁶⁹³ Ivi, p. 12/III.

⁶⁹⁴ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 39.

⁶⁹⁵ Cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1835.

⁶⁹⁶ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

⁶⁹⁷ Lettera di Brancati del 10 febbraio 1946, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 38. Nel già citato articolo su «L'Europeo» l'autore scrive di un «linguaggio provinciale, semplicissimo», ma di difficile resa scenica (V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.).

⁶⁹⁸ FRT, fasc. 914/19547, *Scheda valutativa*, 7 gennaio 1961 (doc. II).

⁶⁹⁹ Allo scrittore russo e in particolare a *L'ispettore generale* Brancati fece esplicito riferimento in V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

vennero sfruttati ora per condannare l'opera, ora per favorirne la rappresentazione. In un documento dell'ottobre 1950 si legge – e si noti l'ingenuità velata di ipocrisia con cui gli «squadristi di Via Veneto»⁷⁰¹ scrivevano del Ventennio –:

È uno dei motivi cari a Brancati, l'esasperazione e quasi il paradosso del fascismo, con i suoi Federali ignoranti, presuntuosi e pieni di fede, i gregari spie, i paurosi che gridano alalà alla minima foglia che vola. Tutto è portato in maniera eccessiva⁷⁰².

E ancora, nella scheda di valutazione del 7 gennaio 1961⁷⁰³, con lo stesso piglio severo con cui la famiglia Scarmacca tentava di convincere il recalcitrante Giovanni a dichiararsi fascista⁷⁰⁴, i revisori annotarono:

Si tratta evidentemente di un'opera che vuol tracciare sulla scena la condanna morale del vituperato e scomparso costume politico. A questo fine l'autore sceglie la strada della comicità, l'unica peraltro che si addica alla inconsistenza del carattere di questi personaggi presi dalla più facile e comune esperienza del fascismo. E pertanto la postuma esecuzione di questo fenomeno di paura collettiva si mescola abbondantemente con un senso del ridicolo, che placherà perfino la indignazione offesa dei nostalgici sopravvissuti. D'altra parte, abbiamo già assistito ne "La Romagnola" all'apparizione sul palcoscenico di federali con il berrettone e di camice nere. Ma, contrariamente al cipiglio serio e tragico di questi precedenti, le uniformi che appaiono in "Raffaele" producono l'effetto annacquato e tollerabile di una satira moraleggiante.

Ora, bisognerebbe interrogarsi se i revisori avessero compreso il significato politico sotteso all'operazione brancatiana. Una piccola e suggestiva variante potrebbe suggerire una risposta affermativa: nel passo appena citato, l'aggettivo «scomparso» venne prudentemente e indicativamente aggiunto dal relatore in un secondo momento, mediante un inserimento interlineare, come a voler fugare ogni dubbio sull'inattualità dell'opera. Invece, *Raffaele*, presentandosi come feroce ritratto del recente passato, rischiava di trasformarsi nella condanna di un «costume politico» non del tutto superato.

Era da questa riduzione dell'uomo a fantoccio, a pedina adulatrice del potere per mero opportunismo che l'Italia del dopoguerra doveva ripartire, da qui doveva iniziare l'autocritica

⁷⁰⁰ La condanna censoria, in linea con quella attribuita da Brancati a Silvio d'Amico, sembra essere condivisa dalla critica più o meno recente (cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1983, che scrive di una «eccessiva schematicità», e V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 57, dove si legge: «L'autore muove qui dall'esigenza della ricerca di un più immediato mezzo di espressione nella realizzazione teatrale in direzione antifascista. L'opera però fallisce proprio in questa direzione restando nella sostanza imprigionata da una rigidità caricaturale incapace di uscire da se stessa e di trovare nuovi moduli espressivi da adeguare alle tre ben determinate tipologie etico-sociali, largamente rappresentative di altrettante condizioni esistenziali, esemplate nei tre fratelli che si muovono sulla scena»).

⁷⁰¹ «Avesse gettato fango sulla guerra di liberazione, avesse scritto che i partigiani e i comunisti sono assassini e traditori della Patria, si sarebbe meritato la stima di tutti gli ufficiali disprezzatori del *culturame*, avrebbe dato un contributo alla difesa della "civiltà occidentale"; ma [Brancati] ha osato dileggiare gli orbace e i saluti al duce, ed ecco che gli squadristi di Via Veneto si risentono» (L.L., *Raffaele e i censori*, op. cit.).

⁷⁰² FRT, fasc. 207/5740, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1950 (doc. I).

⁷⁰³ FRT, fasc. 914/19547, doc. II.

⁷⁰⁴ «Il secondo atto si svolge nella casa di Raffaele ed è pieno di strepito, perché tutti i personaggi vanno litigando e cercano di corrompere Giovanni col piglio e la severità con cui un censore cercherebbe di riportare sulla giusta via un reprobato» (V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.).

collettiva. Questo era l'argomento urgente⁷⁰⁵ per Brancati. Evidentemente, l'Italia democristiana non era pronta ad ascoltare.

2.5.2.2 Don Giovanni involontario

La storia del *Don Giovanni involontario* consente di mettere in luce le diverse strategie con cui la censura reagì al comico brancatiano. Composta nell'estate del 1942, la commedia in tre atti, comunemente considerata tra le migliori prove del Brancati drammaturgo, venne pubblicata solo nell'immediato dopoguerra sulla rivista «Maschere»⁷⁰⁶, quindi venne riproposta su «Sipario»⁷⁰⁷ nel 1954, a pochi mesi dalla scomparsa dell'autore.

Si tratta della rielaborazione in chiave farsesca e d'ambientazione siciliana della leggenda del noto libertino che più volte aveva stimolato la fantasia brancatiana⁷⁰⁸. Nel primo atto, Francesco Musumeci, un giovane timido, schivo e accidioso, viene iniziato alla carriera di don Giovanni dal padre e dall'amico Rosario Zappulla⁷⁰⁹, novello Leporello. Si trasforma così in un «seduttore professionale»⁷¹⁰, un tipico esempio di vittima e insieme artefice del gallismo. Nel secondo atto, Francesco, ormai adulto, si sposa con una donna molto più giovane di lui, Claretta, sinceramente e intensamente amata. Colto da una gelosia immotivata nei confronti di un ammiratore della giovane, il tenente Luigi Ruzzante, pur di liberarsi dalle proprie ossessioni Musumeci preferisce annullare il matrimonio, consegnando la moglie nelle braccia dello spasimante⁷¹¹. Infine, nel terzo atto, al protagonista anziano appare in sogno il proprio giudizio divino: una salsiccia appesa al

⁷⁰⁵ Di «opera urgente da far conoscere al nostro pubblico» scrisse Luciano Lucignani a Brancati in una lettera del 21 febbraio 1951 (cit. in V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 99), mentre l'autore si servì significativamente del sostantivo “dovere” («Per mio conto, [...] lascerei “Raffaele” al suo destino, se un impulso non mi spingesse a credere che questa volta io ho il dovere di aiutare una cosa mia», V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.).

⁷⁰⁶ I, 5, 31 marzo 1945.

⁷⁰⁷ IX, 103, novembre 1954, pp. 38-55.

⁷⁰⁸ Si pensi almeno al romanzo *Don Giovanni in Sicilia*, composto nel 1941 e pubblicato presso Rizzoli nel 1941.

⁷⁰⁹ La figura del padre di Francesco e quella dell'amico Rosario sono in parte sovrapponibili: il primo spinge il figlio a quella carriera dongiovannesca che lui non può più intraprendere per sopraggiunti limiti d'età («sei vecchio come il cucco, e dovresti trovare il tuo assetto, perché pensi sempre a una cosa?...»), gli rimprovera la moglie in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 916: la battuta venne tagliata per una rappresentazione del 1956, cfr. doc. VII, FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, p. 39, cfr. *infra*, pp. 606-607). Parallelamente, il secondo riscatta con le imprese dell'amico il proprio deludente rapporto con le donne, dovuto alla scarsa avvenenza. Forse non è un caso che la fedele spalla di Francesco si chiami come il padre dello scrittore, Rosario Brancati.

⁷¹⁰ Doc. VI, FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 25 maggio 1956, f.to De Biase, de Pirro e Tudini (cfr. *infra*, p. 604).

⁷¹¹ Per il tema della gelosia delirante, la commedia brancatiana è stata paragonata al Crommelynck de *Le cocu magnifique* (cfr. C. Terron, «Gallismo» alla *Crommelynck nella migliore commedia di Vitaliano Brancati*, op. cit., e V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 32). Invece, il dialogo surreale tra Francesco e l'occhio del tenente (atto II, quadro III, scena 4, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 956-957), ricorda quello tra l'orecchio di Gerardino e Andromeda ne *Le trombe d'Eustachio*.

soffitto si trasforma in un serpente che si cala dall'alto⁷¹², le amanti di una vita sfilano davanti agli occhi del protagonista, che ritrova i genitori e l'amico Rosario, dal quale si era allontanato poiché quest'ultimo era erroneamente convinto di una liaison tra la moglie e Francesco. La decisione degli angeli e del diavolo – che dopo *Le trombe d'Eustachio* viene nuovamente portato sulle scene da Brancati – di destinare l'anima di Francesco al Paradiso si configura come un chiaro rovesciamento del mito dongiovannesco.

Nel dopoguerra, l'opera fu sottoposta a censura solo dopo la morte dell'autore: venne rappresentata da parte di cinque diverse compagnie e in occasione di ogni messa in scena i censori imposero alcuni tagli al testo⁷¹³. Per primo, nel giugno del 1956, fu Enzo Ferrieri ad allestire la rappresentazione della commedia a Milano per la Compagnia stabile del teatro del Convegno⁷¹⁴, composta da Franco Volpi, Germana Paolieri, Enzo Taraglio, Ottavio Fanfani e Rina Centa; lo seguì a pochi mesi di distanza il direttore del Teatro Universitario di Bologna, Alberto Caltabiano⁷¹⁵. Quindi, nel 1958, il *Don Giovanni involontario* venne rappresentato a Genova da una compagnia amatoriale facente parte dell'Ente Nazionale Assistenza Lavoratori⁷¹⁶, e nel 1961 al Teatro Stabile di Torino⁷¹⁷. Infine, nel '62, di nuovo nel capoluogo ligure, andò in scena al Teatro Stabile, ad opera della Compagnia Eleonora Duse⁷¹⁸.

Già dai pochi riferimenti alla trama sopra tratteggiati risulta evidente che il tema della commedia potesse potenzialmente essere considerato censurabile. Le motivazioni che potevano indurre un giudizio sfavorevole da parte degli uffici governativi vennero esplicitate in una proposta di valutazione redatta l'8 maggio 1956 da Carlo Brancoli, componente della Commissione di revisione teatrale in qualità di Rappresentante del ministero del Lavoro e degli Autori Drammatici:

I motivi erotico-siculi di Vitaliano Brancati sono ben noti; tutta la sua tematica, nel bozzetto come nel romanzo, è basata sul dramma, autentico o voluto, del meridionale focoso e in fondo timido, sulla gioia amara del sesso, fino alla esasperazione della pavidità, della goffaggine provinciale...

Sotto questo aspetto, il "Don Giovanni involontario" non riserba la minima sorpresa [...]. Poiché l'assunto della innata e dolente nausea ed amarezza di Don Giovanni ha secoli di vita letteraria, nessun appunto può essere mosso alla figura del Don Giovanni di Brancati, il quale è conseguente con la vita, le imprese e i dispiaceri dei suoi antenati e predecessori. Gli nuoce, se mai, lo eccessivo – e spesso forzato – sbandamento verso regioni del sesso, di moda in questi ultimi anni in special modo, con frasi, abbandoni, accenni i quali, con la natura autentica di Don Giovanni, hanno veramente poco a che fare.

⁷¹² Cfr. *ivi*, p. 984. Si confronti la trovata del *Don Giovanni* con il racconto narrato in una pagina del *Diario romano* del signor G.H. da Catania, avido mangiatore di insaccati: «Alle due, tutte le salsicce della sua vita gli sono saltate al collo come serpenti e lo hanno quasi stritolato» (*ivi*, p. 1287).

⁷¹³ I documenti relativi alla censura del *Don Giovanni involontario* sono custoditi in FRT, fasc. 600/14157, e sono stati integralmente trascritti nell'Appendice E, *infra*, pp. 600-644.

⁷¹⁴ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, 18 gennaio 1956 (doc. I).

⁷¹⁵ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, 30 aprile 1956 (doc. II).

⁷¹⁶ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, 26 febbraio 1958 (doc. XII).

⁷¹⁷ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, 14 ottobre 1961, f.to Fulvio Fo (doc. XVI).

⁷¹⁸ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, 22 gennaio 1961, f.to Ivo Chiesa (doc. XXIV).

È sotto questo punto di vista che in qualche battuta il lavoro esige una ripulitura, a volte leggera a volte più energica. Vi sono talune compiacenze, talune sottolineature che, se possono fare sorridere, possono anche infastidire⁷¹⁹.

I censori non dovettero nemmeno compiere lo sforzo necessario alla «ripulitura», perché ad occuparsene fu in prima persona il regista Enzo Ferrieri, il quale, nel chiedere l'autorizzazione per la Compagnia del Convegno nel gennaio del 1956,

ha tolto varie battute che per il loro contenuto troppo crudo e qualche volta irriverente alla Religione, avrebbero potuto dar luogo ad un intervento di Censura. Ha inoltre comunicato che la scena nella quale appaiono a Francesco, in sogno, l'Angelo e il diavolo, sarà tenuta tutta in un tono farsesco e surrealistico⁷²⁰.

Le modifiche di Ferrieri vennero riportate sul copione consegnato a via Veneto: si tratta di circa trenta tagli puntuali, alcuni dei quali caratterizzati da una pruderie francamente eccessiva anche rispetto agli standard degli stessi uffici ministeriali. Venne eliminato il turpiloquio e tutte le «espressioni eccessivamente realistiche e oscene»⁷²¹, che pure a volte erano state già edulcorate da Brancati con il ricorso ai punti sospensivi⁷²²; venne amputata la battuta «Mi pare che... una donna con lui... non abbia nulla da fare, ecco»⁷²³, che poteva alludere all'omosessualità di Francesco, e il calcolo delle donne avute dal protagonista conteggiato dal diavolo⁷²⁴. Inoltre, nella battuta della servetta «Ma non sentivate che raspavo come una gatta?», al felino venne prudentemente attribuito il sesso maschile⁷²⁵. È verosimile che in questo e in analoghi casi il regista abbia fatto ricorso alla gestualità per rendere l'allusione sessuale implicita nella battuta brancatiana e smussata dall'intervento correttivo; tuttavia, come si vedrà, i censori erano a conoscenza di tali possibili accorgimenti di regia.

I suggerimenti censori di Ferrieri vennero riproposti parzialmente dai revisori anche per il copione presentato nell'aprile del 1956 dal Teatro Universitario di Bologna⁷²⁶, segno che le forme di autocensura preventivamente condotte da registi o direttori teatrali potevano risultare estremamente dannose anche per le successive rappresentazioni dell'opera. I funzionari decisero di ampliare la serie dei passi cassati per mezzo di ulteriori interventi⁷²⁷, tra cui spicca quello che coinvolge «la tirata di Francesco a pag. 31», considerata «eccessivamente e cinicamente antidemografica!»⁷²⁸. A suggerire il taglio fu Carlo Brancoli: sembra che il rappresentante del

⁷¹⁹ FRT, fasc. 600/14157, doc. III.

⁷²⁰ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 25 maggio 1956 (doc. VI).

⁷²¹ FRT, fasc. 600/14157, *Proposta di valutazione*, f.to Luongo (doc. IV). Ad esempio, la parola «mascalzoni» venne corretta in «pasticcioni» (FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. VII, p. 38), «stupida, cretina» in «sciocchina» (ivi, p. 39), «non me ne frega» in «non me ne importa» (ivi, pp. 43-44).

⁷²² Cfr. a tal proposito P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., pp. 126-127.

⁷²³ FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, p. 39 (doc. VII).

⁷²⁴ Cfr. ivi, p. 54.

⁷²⁵ FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, p. 40 (doc. VII).

⁷²⁶ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione* (doc. X), e *Restituzione copione*, 7 giugno 1956, f.to De Biase (doc. XI).

⁷²⁷ Ad esempio, venne smussata la battuta di Wanda «la vostra bocca mi ha baciato tutto il sangue, goccia per goccia, caro» (FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. X, p. 10), e quella del padre «Lui, invece, quando le donne, per non sentirlo miagolare, gli danno quello che chiede, non gliela perdona più» (ivi, p. 13).

⁷²⁸ FRT, fasc. 600/14157, *Proposta di valutazione* (doc. III).

ministero del Lavoro avesse ancora premura che non venisse contraddetta la politica demografica sostenuta dal fascismo e supportata dal Vaticano. Ecco la battuta incriminata:

FRANCESCO Ora, io, Francesco Musumeci, ho ingannato questa Natura ingannatrice! Le ho fatto sempre credere di volere un figlio, lei c'è cascata, si è messa dalla mia parte, posso dire che mi ha aiutato fino all'indecenza. E l'ho ingannata, perché di figli, io, non ne ho nemmeno mezzo. Sono stato, con rispetto parlando, sterile... E piacere ne ho dato, per san Crispino! Piacere sì, ma figli no! Ora, voi capite; piacere sì, ma figli no⁷²⁹...

Gli stessi tagli decisi nel '56 vennero probabilmente apportati anche al copione presentato nel 1958 dalla compagnia genovese S.A.D.A.⁷³⁰. Un cambio di passo si verificò solo nell'ottobre del 1961, dunque pochi mesi prima dell'approvazione della legge n. 161 che avrebbe abolito la censura preventiva dei testi teatrali. A seguito della richiesta di autorizzazione avanzata dal Teatro Stabile di Torino per la regia di Gianfranco De Bosio (tra gli attori spicca il nome di Franco Parenti⁷³¹), «dopo aver riesaminato l'opera con attento scrupolo» i revisori si convinsero che «i tagli eseguiti nel 1956 dalla compagnia interessata – ed in seguito confermati nelle poche riprese successive – risulterebbero improntati ad un rigore che supera i legittimi limiti della tutela morale»⁷³². Le «perplexità»⁷³³ censorie si restrinsero quindi a soli quattro passi⁷³⁴. Il primo riguarda la quattordicesima scena del secondo quadro dell'Atto I, laddove Francesco, dopo aver trascorso la notte con la bella Wanda – la prima vittima della conversione dongiovannese –, fa scrivere su un muro all'amico Rosario il numero nove, «che registra il conto delle espansioni amorose godute con la donna»⁷³⁵. Come già per la rappresentazione del Teatro del Convegno⁷³⁶, la «disgustosa trovata»⁷³⁷ venne eliminata.

Il secondo taglio coinvolge la figura del tenente («Odio i tenenti, odio i loro petti pieni di campanelli, sento il rumore delle loro medaglie a un chilometro di distanza, e farei di una montagna un'immensa panoplia per appuntarvi tutti gli spadini e tutti i tenentini del

⁷²⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 974. La battuta è segnalata con un tratto a matita nel copione della compagnia del Teatro Universitario di Bologna (cfr. FRT, fasc. 600/14157, doc. X, p. 31).

⁷³⁰ In Archivio non è conservato il copione relativo alla rappresentazione genovese; la scheda valutativa del 15 marzo 1958, sottoscritta da De Biase, de Pirro e Cesare Lepori, fa esclusivamente riferimento all'approvazione del testo accordata nel maggio 1956 (cfr. FRT, fasc. 600/14157, doc. XIII).

⁷³¹ La compagnia era inoltre composta da A.M. Bottini, G. Giacchetti Duane, R. Giovampietro, C. Parmeggiani, I. Riva e C. Sacchi. Oltre al *Don Giovanni* brancatiano, per la stagione teatrale 1961-1962 il Teatro Stabile di Torino fece richiesta di nulla osta anche di J.B. di Archibald MacLeish, *Il berretto a sonagli* e *La giara* di Pirandello, *La Celestina* di Fernando De Rojas, *La cameriera brillante* di Carlo Goldoni e *La Moscheta* del Ruzante (cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Richiesta di revisione*, f.to Fulvio Fo, doc. XV).

⁷³² FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961, f.to de Pirro, De Biase, Muti (doc. XVII).

⁷³³ *Ibidem*.

⁷³⁴ I tagli furono notificati alla compagnia interessata al momento di restituire il copione vistato, cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Restituzione copione*, 10 novembre 1961, f.to de Pirro (doc. XIX).

⁷³⁵ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII). La scena tagliata si trova alla pagina 21 del copione (doc. XVIII).

⁷³⁶ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. VII, pp. 43-44.

⁷³⁷ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

mondo!...»⁷³⁸), dipinta come un fantoccio manovrato dalle abili mani di Francesco. Dopo averlo fatto agitare come un burattino nella propria camera matrimoniale, «rassicurato»⁷³⁹ dall'inconsistenza di carattere dimostrata dal rivale di cui è irrazionalmente geloso, il protagonista esclama: «Oh, oh!... Non era che questo! Non era che questo!»⁷⁴⁰. La scena era in odore di offesa al prestigio delle forze dell'ordine e nel 1956 era stata già definita di «dubbia [...] utilità drammatica», ma «chiarissima, per altro verso, nel suo significato...»⁷⁴¹ e parzialmente tagliata ad opera di Ferrieri⁷⁴². Nella relazione del '61 i censori rilevarono:

il pusillanime ufficiale si comporta addirittura come un automa abbacinato dall'incredibile sopruso che gli viene inflitto dall'estroso marito: costui lo fa muovere e parlare da marionetta nelle sue mani. Pertanto non si ritiene tollerabile sulla scena l'apparizione del tenente in uniforme, sia quella attuale, sia quella prescritta per i nostri ufficiali prima della guerra⁷⁴³.

Dunque, i revisori tentarono di imporre alla compagnia di rappresentare il militare in abiti civili (di conseguenza venne eliminato ogni riferimento all'uniforme presente nei dialoghi⁷⁴⁴), rispettando così una norma risalente al 1874 che prescriveva il divieto di indossare divise sulla scena⁷⁴⁵. In tal modo, pur evitando «la più vistosa e appariscente offesa che simbolicamente si riverserebbe sull'esercito», non sarebbe comunque venuta meno «la sostanziale, vigliacca dappocaggine del personaggio. A questo riguardo, tuttavia, si deve chiarire che il gioco umoristico della scena non consente equivoci che possano suonare offesa all'esercito, una volta che il personaggio non appaia in uniforme»⁷⁴⁶.

L'attenzione dei revisori all'aspetto scenico della rappresentazione testimonia la complessità degli interventi censori, che non si limitano ai soli tagli al testo. Ma la compagnia teatrale, che avrebbe accolto di buon grado le altre modifiche, sulla questione della divisa del tenente Ruzzante non si dimostrò disposta a capitolare. Il 16 novembre 1961, Fulvio Fo, Direttore organizzativo del Teatro Stabile di Torino, rivolgendosi al revisore Francesco Muti oppose una prima resistenza:

In riferimento alla cortese conversazione telefonica intercorsa fra Lei e il Dott. De Bosio, Direttore Artistico di questo Teatro, Le comunichiamo che, dopo attento esame delle esigenze dello spettacolo, il nostro Teatro – che si era già preoccupato di risolvere, con pieno rispetto dell'onore dell'esercito italiano, il problema della divisa del "Tenente Ruzzante" nella Commedia di Vitaliano Brancati DON GIOVANNI INVOLONTARIO commissionando alla Sartoria Annamaria di Milano un bozzetto di pura fantasia – fa rispettosa istanza a codesto onorevole Ufficio affinché voglia concedere l'autorizzazione all'uso della suddetta divisa.

⁷³⁸ V. Brancati, *Don Giovanni involontario*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 957; e poco più avanti: «Il pensiero di un tenente! Può un tenente avere un pensiero?... Un pensiero che viene da un fronte di due dita! da un cheppi! Un pensiero con due strisce d'argento! Un pensiero con le stellette!...» (ivi, p. 958).

⁷³⁹ Ivi, p. 966.

⁷⁴⁰ *Ibidem*.

⁷⁴¹ FRT, fasc. 600/14157, *Proposta di valutazione*, f.to Brancoli (doc. III).

⁷⁴² Nel copione della Compagnia del Convegno venne cassata la seguente frase pronunciata da Francesco: «Mi pare di sentirlo strisciare come una sudicia biscia! sbava tutto, sporca tutto!» (doc. VII, p. 49).

⁷⁴³ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

⁷⁴⁴ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. XVIII, pp. 46-48.

⁷⁴⁵ Cfr. C. Di Stefano, *La censura teatrale in Italia*, cit., p. 99.

⁷⁴⁶ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

Lo spettacolo è ambientato interamente in una cornice grottesca e quindi la presenza di una divisa, senza riferimento alcuno alla realtà, è ritenuta pienamente giustificata dal Regista⁷⁴⁷.

Quindi, il 7 dicembre, nell'allegare il bozzetto sartoriale del costume (tutt'oggi conservato in Archivio), aggiunse:

Dopo aver attentamente esaminato tale costume, Le posso confermare che in esso non è riscontrabile alcun riferimento con divise militari dell'Esercito Italiano di ieri o di oggi.

Il costume, come potrà dedurre dall'allegato bozzetto del Costumista Emanuele Luzzati, può essere considerato quindi di "fantasia", e con tale spirito è stato realizzato⁷⁴⁸.

All'attore che interpretava il tenente fu quindi concesso di indossare una divisa fiabesca: la chiave di volta per l'approvazione del costume era quella di escludere ogni somiglianza con un possibile referente reale.

Per ovvi motivi, venne poi eliminata l'«irriverente»⁷⁴⁹ battuta (già cassata da Ferrieri⁷⁵⁰): «Quando il mio cuore pareva ardere, come quello di Gesù, nel più bello, un sonno pesante, un sonno mortale si buttava sui miei sentimenti come una coperta su un giornale acceso, e spegneva tutto»⁷⁵¹. Le ultime annotazioni riguardano la scena del giudizio universale, che Carlo Brancati aveva commentato con disprezzo: «Anche su questi Angeli in bombetta, che vanno e vengono da una ventina d'anni nel 75% dei copioni, ci sarebbe parecchio da ridire: per le cose grandissime ed importanti che dicono con sconcertante banalità»⁷⁵². Pur non passando inosservate, le allusioni all'omosessualità dell'angelo servente vennero considerate «esenti da ogni possibile rilievo morale, essendo accennate soltanto per via di reticenze»⁷⁵³; dunque, venne eliminata esclusivamente la seguente battuta: «sembra una signorina»⁷⁵⁴. Tuttavia, i censori si premunirono di fronte all'eventualità che la resa scenica potesse enfatizzare ciò che il testo brancatiano suggerisce in modo estremamente velato. Sul copione riconsegnato alla compagnia, in corrispondenza della prima apparizione del personaggio dell'angelo, apposero un timbro che aveva la funzione di indicare agli agenti di Pubblica Sicurezza di verificare che la mimica del personaggio non offendesse la pubblica decenza.

Gli stessi tagli proposti per la rappresentazione del 1961 vennero confermati l'anno successivo per la messa in scena al Teatro Stabile di Genova⁷⁵⁵.

Circa venti anni prima, il 2 marzo del 1943, *Don Giovanni involontario* era stato rappresentato per la prima volta da Anton Giulio Bragaglia al Teatro delle Arti di Roma, ad opera della compagnia Proclemer-Naldi-Geri (sul palco anche la futura moglie di Brancati, Anna Proclemer: «ho scritto in

⁷⁴⁷ FRT, fasc. 600/14157, doc. XXI.

⁷⁴⁸ FRT, fasc. 600/14157, doc. XXII.

⁷⁴⁹ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

⁷⁵⁰ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. VII, pp. 52-53.

⁷⁵¹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 973. Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. XVIII, pp. 52-53.

⁷⁵² FRT, fasc. 600/14157, *Proposta di valutazione* (doc. III).

⁷⁵³ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

⁷⁵⁴ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. XVIII, p. 61.

⁷⁵⁵ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 3 febbraio 1962, f.to De Biase, d'Alessandro e Muti (doc. XXV), e *Nulla osta*, 6 febbraio 1962, f.to Folchi (doc. XXVI).

estate una commedia in tre atti, di cui un personaggio potrebbe ricevere moltissima vita solo da Lei. Ma come?»⁷⁵⁶, le aveva scritto l'autore il 20 novembre 1942). Per portare la propria opera alla ribalta, Brancati si rivolse nuovamente a Bragaglia con il quale aveva già collaborato per il *Piave*; come raccontò il regista, «Vitaliano s'era disgustato del Fascismo e faceva la fronda. [...] Tornò ancora a me con questa commedia satirica, che era il contrario dell'altra. Quando la lessi restai perplesso, ma decisi di contare, ancora una volta, sulla fiducia che in me aveva Mussolini. [...] Anche questa volta contavo sul mio prestigio»⁷⁵⁷. Bragaglia non si sbagliava. La commedia non venne bocciata: Zurlo era consapevole che «il Teatro della Confederazione Professionisti godeva di un certo privilegio quale scena d'arte dei Registi e come "sala per pochi"»⁷⁵⁸. Quattro tagli vennero comunque apportati al testo. Vennero cassate le parole «stronzetta» e «figlia di p...»⁷⁵⁹, che sarebbero state eliminate anche da Ferrieri e per la rappresentazione bolognese del '56⁷⁶⁰; il participio «Avuta!» pronunciato da Francesco in riferimento a una donna venne modificato in tutte le sue tre occorrenze in «mia anche lei»⁷⁶¹. Inoltre, venne cassata la famosa scena della scritta muraria del numero nove⁷⁶², in riferimento alla quale Bragaglia tentò di convincere Zurlo a un ripensamento. In un biglietto manoscritto conservato in Archivio si legge:

Cara Eccellenza: per la questione del 9, ricordiamoci dell'Uomo la bestia e la virtù, dove quasi tutto un atto è impiantato sull'attesa dell'esito e *sul numero* delle cavalcate, che la dama comunica, minutamente e con lentezza contandole con la esposizione di parecchi vasi, corrispondenti, come d'intesa, al numero dei successi.

Qui si tratta di una battuta fuggevole! Il pubblico malizioso la capirà, ma i più resteranno puri...

Ai vostri ordini⁷⁶³

La risposta di Zurlo, arguta e tagliante come la prosa di cui il censore ha dato prova nelle sue *Memorie inutili*⁷⁶⁴, merita di essere trascritta per intero:

Illustre Consigliere,

Anna Bolena aveva un sopraddente e principio di gozzo; diremo per questo che sono segni di bellezza? Ma "L'Uomo, la bestia e la virtù" di Pirandello! dite voi. Lo so. Senonché quel lavoro è del 1919 e questo è di oggi; allora non c'era la Conciliazione, non c'era il Fascismo, non la censura ministeriale, non la guerra che consiglia di non suscitare polemiche e dissidi fra noi. Converrete infine che Brancati non è Pirandello, e che un autore illustre diminuisce in certo qual modo la responsabilità della censura.

Eccovi il copione vistato, ma senza il sopraddente a pag. 22 – Voi del resto avete troppe risorse per non saper suggerire della scena ciò che volete burlandovi (proprio così) della censura.

⁷⁵⁶ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 15. Tra gli attori ricordiamo anche Giovanni Saccendi, Isa Querio e Ortolani.

⁷⁵⁷ A.G. Bragaglia, *Sempre «anni difficili» per il teatro di Vitaliano Brancati*, op. cit.

⁷⁵⁸ *Ibidem*. Il Teatro delle Arti avanzò l'istanza di revisione per la commedia il 18 febbraio 1943: curioso notare che l'opera venne erroneamente attribuita ad Alfredo Vanni (cfr. la richiesta di revisione che, insieme agli altri documenti relativi alla censura fascista del *Don Giovanni involontario*, è custodita in FCT, fasc. 282/5150).

⁷⁵⁹ Le due espressioni sono cassate a matita rossa alla pagina 11 del copione n. 17405, di 68 pp. ds., con nulla osta del 24 febbraio 1943 sottoscritto da Zurlo, custodito in FCT, fasc. 282/5150.

⁷⁶⁰ Cfr. FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, doc. VII, p. 41, e doc. X, pp. 6-7.

⁷⁶¹ Cfr. FCT, fasc. 282/5150, *Copione*, p. 28, con i tagli a matita rossa e le modifiche a matita.

⁷⁶² Cfr. *ivi*, p. 22 (il taglio è effettuato a matita rossa).

⁷⁶³ FCT, fasc. 282/5150, appunto manoscritto su carta intestata alla Compagnia del Teatro delle Arti, non datato.

⁷⁶⁴ Leopoldo Zurlo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Ateneo, 1952.

Con viva cordialità
Aff.mo Leopoldo Zurlo⁷⁶⁵.

La scena non venne reintegrata. Il censore unico mai si sarebbe immaginato che dieci anni più tardi proprio Brancati si sarebbe occupato della trasposizione cinematografica dell'apologo pirandelliano⁷⁶⁶.

In un primo momento, Zurlo segnalò anche la battuta che tredici anni dopo Brancati avrebbe voluto eliminare in quanto «cinicamente antidemografica». Brancati e Bragaglia tentarono anche in questa occasione di salvare il passo cassato, affermando in una nota che la battuta fosse «smentita dal fatto che Francesco ha invece 7 figli»⁷⁶⁷. Sul copione conservato in Archivio, la pagina indicata nell'appunto manoscritto non riporta interventi censori; l'unica porzione di dialogo che venne modificata, dattiloscritta nella pagina precedente, è «Figurati, la Natura! Lei che prende tutti per il...», che venne completata dalla parola «naso»⁷⁶⁸.

Zurlo non mosse alcun appunto sulla figura del tenente: una società dominata da una «casta militare [...] con la sua morale di guerra»⁷⁶⁹ («Gli ideali erano quelli della caserma: ordine, obbedienza, vittoria. Il bene era il bene delle morali militari, identificandosi con l'utile della collettività insieme alla quale si combatteva»⁷⁷⁰) e che per giunta si trovava nel pieno di un conflitto bellico, si dimostrò più disposta ad accogliere la caricatura di un militare sul palcoscenico rispetto alla moderna società italiana dell'inizio degli anni Sessanta.

Dunque, la censura fascista mostrò la stessa liberalità (o, se si vuole, mancanza di liberalità) che avrebbe contraddistinto la censura democristiana. In *Ritorno alla Censura* così Brancati commentò gli eventi di quel lontano 1943:

Evidentemente gl'impiegati del palazzo di via Veneto "tradivano" la libertà con la dittatura. Grazie al tradimento inverso, io avevo potuto far recitare, sotto il fascismo, [...] al teatro delle Arti di Bragaglia una commedia in quattro atti, *Don Giovanni involontario* che, dopo cinque recite, venne tolta dal cartellone, non per ordine della censura, ma per l'intervento di una squadraccia del Guf⁷⁷¹.

Analoghe sono le memorie di Bragaglia, che nel 1954, in una nota prefatoria alla nuova edizione della commedia, raccontò di essersi divertito «per la prima volta a fare il Gerarca»⁷⁷², facendo sì che intervenissero i carabinieri per arrestare i disturbatori. Alla prima invece,

Finito il secondo atto, si precipitavano sul palcoscenico Alessandro Pavolini, Presidente, e Cornelio di Marzio, Segretario Generale della Confederazione. Essi mi investirono, tra divertiti e impauriti: «Ma è

⁷⁶⁵ FCT, fasc. 282/5150, minuta della lettera spedita il 24 febbraio 1943, ds. con correzioni autografe a penna nera.

⁷⁶⁶ Cfr. *supra*, p. 92. L'apologo in tre atti di Luigi Pirandello venne pubblicato sulla rivista «Comoedia» nel 1919, quindi in volume nel 1922 per Bemporad (come quinto delle *Maschere nude*). Per il trucco dei vasi di fiori, cfr. le scene II, 8 e III, 4.

⁷⁶⁷ Il testo citato si legge in un appunto manoscritto su carta intestata alla Compagnia del Teatro delle Arti (FCT, fasc. 282/5150).

⁷⁶⁸ L'inserimento è manoscritto a matita.

⁷⁶⁹ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1541.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.

⁷⁷¹ Ivi, p. 1531.

⁷⁷² A.G. Bragaglia, *Sempre «anni difficili» per il teatro di Vitaliano Brancati*, op. cit.

una commedia antifascista! Sei matto?». Risposi: «Non sono matto. Dimostriamo che si vive in un clima di libera critica». La loro replica fu: «Te la spicci tu». [...] Aspettai il colpo. Ma questo non venne. Mussolini rispose a Pavolini: «Bragaglia ha ragione: ha fatto bene»⁷⁷³.

A fine serata, «Vitaliano era raggianti per aver conseguito tanto lo scopo satirico che quello artistico»⁷⁷⁴. Come sottolineò il regista, nonostante l'autorizzazione infine concessa da Zurlo, né all'ex ministro della Cultura Popolare Pavolini, né allo stesso Mussolini, e dunque neanche alle squadre del Guf, era sfuggita la latente carica antifascista della commedia.

Infatti, il nucleo centrale dell'opera risiede nella discrasia tra il vitalismo rappresentato letterariamente dal mito di don Giovanni ed imposto ideologicamente dal regime, e l'apatia dei giovani nel corso del Ventennio. Ciò che premeva a Brancati era l'inettitudine, l'incapacità di vivere del protagonista, per il quale la conquista seriale non è un vanto, ma un tentativo – quasi involontario – di reagire alla noia, «una grande, infinita, oscura, fitta, nerissima noia»⁷⁷⁵, un compito che «egli accetta come un destino»⁷⁷⁶. L'erotismo, dunque, non è edonistico piacere fine a sé stesso, ma è un modo di appellarsi a una «religione della vita di cui la donna è il centro vitale che può rendere tollerabile la stessa caducità umana»⁷⁷⁷, una vana via di fuga per allontanare il sentimento della morte (lo stesso che il don Giovanni della tradizione tenta invano di aggirare). Scrisse acutamente Leonardo Sciascia a proposito del *Don Giovanni in Sicilia*:

se il dongiovannismo presuppone l'esistenza di una società – l'antico don Giovanni per profanarla e irridarla nei suoi miti e riti religiosi e morali, quello di oggi per godere parodisticamente, ridicolmente fuor di stagione, gli estremi riflessi di quella profanazione – la peculiarità dei personaggi brancatiani appunto consiste nel venir fuori da una non-società e, paradossalmente, nel fatto di realizzare una forma di società, o almeno di comunione, unicamente su quel punto: la donna [...]⁷⁷⁸.

Ma il mondo dei padri è ormai crollato. Nell'atteggiarsi a don Giovanni, Francesco non trova un'ancora di salvezza, ma finisce esclusivamente per identificarsi con un altro carattere, un altro tipo, quello dettato dal gallismo impostogli dal padre, e per riconoscere che dietro all'attivismo si nasconde ancora il tedio, l'infelicità:

Le donne! In fondo, è sempre la stessa storia... Quando ne vedo una per la prima volta, certo mi piace, smancio, non dormo, ma insieme conosco esattamente cosa ne penserò quando mi sarò stancato. Che tristezza! Annoiarsi è sempre assai penoso, ma la noia che dà una donna, quella noia pungente, sottile, stretta, chiusa, ripugnante, ah, ah⁷⁷⁹!...

Le conquiste amorose sconfinano «nell'accumulazione del senso della morte»⁷⁸⁰ che infine avrà la meglio sull'entusiasmo iniziale. Come si evince dalla tipologia dei tagli effettuati e dal giudizio espresso in sede di valutazione, la censura democristiana, con una lettura semplicistica, ridusse la

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁷⁵ V. Brancati, *Don Giovanni involontario*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 942.

⁷⁷⁶ FRT, 600/14157, *Scheda valutativa*, 25 maggio 1956 (doc. VI).

⁷⁷⁷ D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 87.

⁷⁷⁸ L. Sciascia, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazzo*, cit., pp. 182-183.

⁷⁷⁹ V. Brancati, *Don Giovanni involontario*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 942.

⁷⁸⁰ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 28. Cfr. anche P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 87.

commedia al solo motivo erotico, di cui era a dir poco ossessionata, e non comprese la sottile satira sociale che si nasconde dietro a un tema, quello del gallismo, tanto caro a Brancati.

Il secondo aspetto di un certo interesse che emerge dall'analisi delle vicende censorie del *Don Giovanni* è il ripetuto tentativo di forzare e amplificare il carattere favolistico e allusivo di cui il teatro brancatiano si era dotato anche per dissimulare agli occhi del ministero della Cultura Popolare la condanna al regime. Come per *Raffaele*, i censori individuarono nella schietta natura satirica della commedia del '42 un limite, più che un punto di forza. Ad esempio, Carlo Brancoli così liquidò l'opera: «Il "Don Giovanni involontario" non riserba la minima sorpresa; figurine e figurette sono già scontate in partenza. Il lavoro è, per lo più, in chiave di farsa, mosso da una agitazione meccanica: qualcosa come un René Clair a Catania»⁷⁸¹.

Il giudizio censorio contrasta con quello che in tempi più o meno recenti ha espresso la critica. Si leggano ad esempio le parole spese a proposito della commedia del '43 da Carlo Terron:

È una commedia che comincia realistica e grottesca e finisce fantastica e surreale, senza mai, in questa pericolosa evoluzione, denunciare uno scarto di tono o una frattura di ritmo a causa dell'amara umanità implicit[a] nell'ironia che ispira ed esalta un linguaggio, il quale, sotto specie ideologica, si identifica in ogni momento con la sostanza che esprime senza rinunciare mai a trasfigurare nel dato della memoria o della fantasia⁷⁸².

Lungi dall'essere "annacquata", la meccanica satira brancatiana doveva essere forzosamente smorzata. Ferrieri aveva dichiarato che nella propria resa scenica avrebbe tenuto «un tono farsesco e surrealistico»⁷⁸³; la scena conclusiva doveva essere condotta «in uno stile marcatamente farsesco, sì da evitare qualunque sospetto di beffa ai sentimenti religiosi del pubblico»⁷⁸⁴; il tenente Ruzzante doveva apparire «in uniforme di fantasia»⁷⁸⁵. A teatro, la storia del don Giovanni siciliano investito dalla noia di vivere e condannato a un destino di infelicità dalla propria natura tipologica doveva essere ammantata da un'ulteriore parvenza di irrealtà e da un più esasperato carattere grottesco, depotenziandone di fatto la funzione di critica sociale. Sembra questo un tentativo di suggerire che, in fondo, la realtà degli anni Cinquanta o dei primi Sessanta – e la realtà, in generale – non potesse essere minacciata dalla satira brancatiana: rispetto ai tagli, un modo più sottile, meno eclatante, ma decisamente più insidioso di agire sui testi.

2.5.2.3 Una donna di casa

Due anni prima della pubblicazione di *Ritorno alla censura*, Brancati aveva già mosso pesanti accuse alla «tirannide clericale»⁷⁸⁶, alla continuità tra il fascismo e l'Italia repubblicana, nonché all'intero

⁷⁸¹ FRT, 600/14157, *Proposta di valutazione* (doc. III).

⁷⁸² C. Terron, «Gallismo» alla *Crommelynck* nella migliore commedia di Vitaliano Brancati, op. cit.

⁷⁸³ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 25 maggio 1956 (doc. VI).

⁷⁸⁴ FRT, fasc. 600/14157, *Scheda valutativa*, 30 ottobre 1961 (doc. XVII).

⁷⁸⁵ FRT, fasc. 600/14157, *Copione*, nulla osta dell'8 novembre 1961 (doc. XVIII).

⁷⁸⁶ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1543.

arco parlamentare, affidandole proprio a un'opera teatrale, *Una donna di casa*, pubblicata in rivista su «Il Mondo» tra l'agosto e il settembre del 1950⁷⁸⁷.

Protagonista della commedia in quattro atti è Elvira, personaggio dall'identità bipartita: di giorno moglie schiva e casalinga di un noto attore di teatro (Emanuele, che potrebbe gareggiare in viltà e opportunismo⁷⁸⁸ con il Raffaele della commedia omonima e che non esita a tradire la moglie con la bella attrice Wanda), di notte e di nascosto da tutti brillante scrittrice di testi teatrali di notevole successo e spessore culturale. Quando la seconda natura di Elvira viene svelata con grande stupore e smarrimento del marito che, ignaro, recitava le commedie scritte dalla consorte, la donna di casa è però costretta ad uscire dal comodo isolamento casalingo che si è scelta, dovendo fare i conti con le pressioni di esponenti di vari partiti che cercano in ogni modo di blandirla pur di sfruttare la sua arte a scopi propagandistici (il democristiano Lauria come i comunisti Ciro Ardizzoni e Antonello Scordomaglia). Al centro dell'opera vi è dunque proprio la tematica della libertà d'espressione («Sarà proibito ai cattolici di andare a vedere la sua commedia, che del resto, in parecchi punti, offende la morale»⁷⁸⁹, afferma Peppino Lauria) e del rifiuto dell'arte intesa come strumento di proselitismo e promozione politica («ho capito l'importanza che ha l'arte nella propaganda politica. L'arte dev'essere al servizio delle grandi idee. Ora [...] noi dobbiamo vincere, in queste elezioni... a tutti i costi... e l'arte deve aiutarci»⁷⁹⁰), una materia che non poteva non destare attenzioni da parte dei solerti addetti alla revisione teatrale.

Brancati contò di mettere in scena la commedia nella primavera del 1951⁷⁹¹, ma non trovò una compagnia disposta a rappresentarla; così *Una donna di casa* non fu mai messa in scena finché l'autore era ancora in vita. Nel 1958 venne inserita in programmazione dalla compagnia Olga Villi-Gianni Santuccio, per essere rappresentata nel mese di febbraio al Teatro Odeon di Milano per la regia di Luciano Salce. L'impresario della compagnia Lucio Ardenzi fece recapitare il copione all'Ufficio Revisione teatrale nel gennaio del 1958. Il 24 del mese si riunì la commissione addetta alla revisione, il cui verbale venne trasmesso dall'Ispettore generale Franz De Biase al Direttore generale Nicola de Pirro. Come prevedibile, dopo un'ampia discussione la riunione collegiale espresse all'unanimità serie perplessità circa l'opportunità di approvare la rappresentazione dell'opera, «in considerazione della sua impostazione generale, apertamente polemica verso i valori morali e spirituali nonché alle [sic] istituzioni dello Stato»⁷⁹². Eppure, pur di non suscitare

⁷⁸⁷ II, 33 (19 agosto 1950); 34 (26 agosto 1950); 35 (2 settembre 1950); 36 (9 settembre 1950); 37 (16 settembre 1950).

⁷⁸⁸ «GIOVANNI [...] tu stesso mi hai dichiarato una volta che, in politica, la tua divisa è... || EMANUELE "Avere paura."» (V. Brancati, *Una donna di casa*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1080).

⁷⁸⁹ Ivi, p. 1106. Così il dialogo prosegue: «ELVIRA I cattolici si macchieranno del peccato di andarci; il giorno dopo, andranno a confessarsi, e si laveranno. || PEPPINO Sarà detto ai nostri confessori di non assolverli» (quest'ultima battuta sarebbe stata tagliata dalla censura, cfr. doc. IX, FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, p. 14/a, *infra*, p. 657).

⁷⁹⁰ V. Brancati, *Una donna di casa*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1077.

⁷⁹¹ «Hai telefonato a Castellani? O forse hanno rinunciato a recitare *Una donna di casa*?» (lettera del 14 aprile 1951, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 148).

⁷⁹² Si cita dall' *Appunto per il Direttore generale* del 28 gennaio 1958, sottoscritto dall'Ispettore Generale Franz De Biase, che, insieme agli altri documenti relativi alla censura di *Una donna di casa*, è conservato in FRT, fasc. 723/16542 (doc. IV, le carte custodite nel fascicolo sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 645-681).

scandali ed alimentare polemiche nell'opinione pubblica, si preferì non utilizzare l'arma della censura integrale⁷⁹³, bensì di autorizzare la messa in scena, apportando però un numero davvero significativo di tagli al copione: venticinque.

Pochi giorni prima della riunione della commissione, il direttore Ardenzi aveva spedito una lettera a De Biase, sperando di ottenere un trattamento di favore grazie al rapporto amicale che lo legava all'Ispettore, evidente dal tono confidenziale della missiva. Purché De Biase intercedesse presso de Pirro per far approvare la rappresentazione, Ardenzi si dichiarava pronto ad «addolcire» tutto ciò che nella commedia avrebbe potuto essere considerato offensivo ed eccessivamente polemico, «senza naturalmente toccare i valori fondamentali dell'opera»⁷⁹⁴. La compagnia Villi-Santuccio versava infatti in gravi difficoltà finanziarie e aveva necessariamente bisogno di sicuri incassi al botteghino. Inoltre, con un «atto di indubbia temerarietà»⁷⁹⁵, le prove erano iniziate senza aspettare la concessione del nulla osta. «Sono certo», concluse Ardenzi,

che esaminando la commedia di Brancati con obiettività e cercando di trovare un accordo su quanto potrebbe ferire troppo violentemente determinate suscettibilità politiche, sia possibile per me rappresentare questo pezzo che appoggiato sul nome di Brancati potrebbe anche avere un esito superiore al previsto⁷⁹⁶.

Nell'inoltrare il resoconto della commissione all'onorevole Resta, Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio con delega per lo Spettacolo del primo governo Zoli⁷⁹⁷, de Pirro, molto probabilmente grazie alle pressioni di De Biase, allegò un appunto nel quale si avanzava la proposta di restringere il numero dei tagli apportati al copione. Infatti, sebbene il parere sfavorevole espresso dalla commissione avesse «certo un serio fondamento», sarebbe stato però «sommamente inopportuno»⁷⁹⁸ vietare la rappresentazione del lavoro. Il Direttore suggeriva quindi una più liberale risoluzione:

Propongo invece che vengano apportati alcuni tagli di entità più ridotta di quelli segnalati dalla Commissione, limitati a quelle parti che appaiono in aperto contrasto colle disposizioni di legge: offesa alla morale [...]; al sentimento religioso [...]; al decoro e al prestigio di pubbliche autorità⁷⁹⁹.

Il 6 febbraio venne quindi concesso il nulla osta alla commedia alla quale erano stati infine apportati quattordici tagli⁸⁰⁰. Tre giorni dopo, l'impresario Ardenzi tornò a rivolgersi a De Biase,

⁷⁹³ Si tratta di una tendenza costante della censura di età repubblicana (cfr. F. Festa, *Teatro proibito*, cit., p. 31), in perfetta continuità con la prudenza dei censori fascisti, che tentavano di evitare provvedimenti eccessivamente drastici per scongiurare le «mormorazioni» antigovernative (*Censura teatrale e fascismo (1931-1944)*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 39).

⁷⁹⁴ FRT, fasc. 723/16542, *Lettera* di Lucio Ardenzi a Franz De Biase, 25 gennaio 1958 (doc. I).

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

⁷⁹⁶ *Ibidem*. La fretta di Ardenzi e la sua dimestichezza con gli uffici censori è denunciata anche dal fatto che il testo della commedia venne sottoposto a valutazione prima che venisse avanzata ufficiale richiesta di revisione, recapitata a via Veneto solamente il 4 febbraio 1958 (cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Richiesta di revisione*, f.to Angelo Sivieri, doc. VII).

⁷⁹⁷ Il democristiano Raffaele Resta ricoprì la carica governativa dal maggio del 1957 al luglio dell'anno successivo.

⁷⁹⁸ FRT, fasc. 723/16542, *Appunto per il Sottosegretario*, 28 gennaio 1958, f.to Il Direttore generale Nicola de Pirro (doc. V).

⁷⁹⁹ *Ibidem*. Il Direttore propose di ridurre i tagli e le modifiche da venticinque a otto.

questa volta con un telegramma: le modifiche imposte a soli cinque giorni dalla prima, a causa della mutilazione di intere scene che «giustificavano tecnicamente»⁸⁰¹ la comprensibilità del testo, rendevano a suo avviso impossibile la rappresentazione. Lo stesso significato della commedia veniva inficiato, ponendo l'impresario in un'imbarazzante posizione nei confronti dell'erede Brancati. Ardenzi, anche a nome dei suoi attori, denunciava una situazione «gravissima moralmente e praticamente» e dichiarava quindi di essere intenzionato a partire alla volta di Roma accompagnato dal Presidente dell'Associazione capocomici Remigio Paone, affinché insieme si giungesse ad una «equa revisione di tagli fondamentali»⁸⁰². Parallelamente, in un'intervista, il regista dichiarò che trattandosi di «un lavoro che si basa sulla satira politica», «la censura, neutralizzando questa satira lo aveva svuotato di qualsiasi significato»⁸⁰³. Inoltre, i commedianti minacciarono di indire uno sciopero di protesta, forti dell'appoggio di altre compagnie disposte a sospendere le rappresentazioni e di un'opinione pubblica indignata, fomentata da pungenti articoli che contro l'«infernale astuzia»⁸⁰⁴ della censura apparvero sulle testate d'opposizione (tra tutte «l'Unità» e «Avanti!»), diligentemente raccolti e inviati all'Ufficio censura dal Prefetto di Milano⁸⁰⁵.

Il copione venne quindi sottoposto a una nuova revisione nel corso di una riunione alla quale, oltre ad Ardenzi e Paone, erano presenti l'Ispettore De Biase, il Responsabile della censura Lepori e il Sottosegretario Resta. Si giunse infine ad un accordo su un totale di nove tagli e tre modifiche puntuali, che il 10 febbraio vennero comunicati ufficialmente insieme al nulla osta alla prefettura di Milano e ad Angelo Sivieri, il rappresentante legale della compagnia⁸⁰⁶. Il «borbonico accanimento»⁸⁰⁷ della censura era stato ridotto a più miti consigli. Il 15 febbraio la commedia andò finalmente in scena con il testo così mutilato. Il Teatro Odeon fece il tutto esaurito, gli attori (Olga Villi, Gianni Santuccio, Giovanna Galletti, Giuseppe Chinnici, Ermanno Roveri, Laura Carli,

⁸⁰⁰ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, nulla osta del 6 febbraio 1958, f.to Il Sottosegretario di Stato Resta (doc. IX).

⁸⁰¹ FRT, fasc. 723/16542, *Telegramma* di Lucio Ardenzi a Franz De Biase, 9 febbraio 1958 (doc. X).

⁸⁰² *Ibidem*.

⁸⁰³ D.P., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, in «Avanti!», 12 febbraio 1958, p. 7 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, cfr. doc. XVIII)

⁸⁰⁴ C.M.P., «Una donna di casa» si farà. *I bussolotti della censura*, in «Corriere Lombardo», 12-13 febbraio 1958, p. 3 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542); i funzionari sottolinearono il passo citato a matita rossa (cfr. doc. XX). Sull'«Avanti!» e su «l'Unità» si scrisse che, tramite gli interventi testuali, gli uffici ministeriali volevano spacciare Brancati per un apologeta del fascismo: cfr. D.P., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, op. cit., e *Dopo il minacciato sciopero della Compagnia Villi-Santuccio. Scacco alla censura governativa per una commedia di Vitaliano Brancati*, in «l'Unità», 12 febbraio 1958 (anche quest'ultimo articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, cfr. doc. XVII).

⁸⁰⁵ In FRT, fasc. 723/16542, sono conservati i ritagli di sette articoli di giornale antecedenti alla prima di *Una donna di casa*, che consentono di ricostruire la polemica suscitata dal duro atteggiamento dell'Ufficio Revisione teatrale nei confronti della commedia brancatiana (cfr. Appendice E, *Prospetto dei documenti conservati*, infra, pp. 699-700).

⁸⁰⁶ FRT, fasc. 723/16542, *Restituzione copione*, 10 febbraio 1958, f.to Il Direttore generale (doc. XI). Non solo le modifiche furono leggermente ridotte nel numero, ma soprattutto si passò da tagli ad interi dialoghi a più puntuali cassature di singole battute o frasi.

⁸⁰⁷ Carlo Terron, *Agitazione all'Odeon per un Brancati postumo. Buone donne di casa non scrivete commedie!*, in «Corriere Lombardo», 17-18 febbraio 1958 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, cfr. doc. XXVIII).

Isabella Riva, Maria Donati, Vittoria di Silverio...) recitarono «con impegno»⁸⁰⁸ e la rappresentazione si concluse tra gli applausi e i fischi del pubblico, a dimostrazione di una ricezione dell'opera non unanime⁸⁰⁹. Nonostante le modifiche effettuate, molti si indignarono per l'asperità della satira brancatiana, «temendo che la feroce battuta di Brancati gli si potesse, questa volta, applicare troppo precisamente»⁸¹⁰. «Se gli italiani fossero gente di spirito, riderebbero per primi di questa garbata presa per il bavero» – scrisse Vittorio Buttafava su «Oggi» – «invece, tifosi e sfegatati in tutto, s'irritano in blocco e, pur nella diversità delle opinioni, diventano solidali contro chi si prende gioco di loro»⁸¹¹.

Eppure, è lecito chiedersi, quale testo venne recitato sul palco dell'Odeon? E quali le battute incriminate e le scene tagliate? Su quali passi invece i censori fecero un passo indietro? E perché? Si può provare a dare una risposta a questi interrogativi tramite lo studio del copione conservato in Archivio, che riporta, con segni a matita blu o rossa, i quattordici tagli segnalati per il primo nulla osta e i ripensamenti successivi, accompagnati da commenti manoscritti riconducibili alla mano del Direttore di Divisione Cesare Lepori⁸¹².

Ricalcando la classificazione suggerita da Nicola de Pirro nella sopracitata scheda inviata al Sottosegretario⁸¹³, le battute che vennero colpite dalla censura possono essere schematicamente suddivise in tre categorie: quelle che provocavano un'offesa alla morale (due battute), quelle contrarie al sentimento e alle istituzioni religiose (sei) e quelle più propriamente politiche (sei).

Sebbene gli argomenti attinenti alla sfera sessuale trovassero sempre «il partito [democristiano], e dunque la sua censura, pronto a scattare»⁸¹⁴, nel passaggio dal primo al secondo nulla osta, i censori decisero di mantenere a testo tutti i riferimenti erotici che in un primo momento erano stati segnalati perché considerati osceni. Solamente le espressioni più crude vennero modificate. Ad esempio, nella scena finale del secondo atto, viene letta una lettera che rivela che il Commendatore Peppino Lauria, pio e devoto esponente della Dc, aveva intrattenuto una relazione adulterina con la cognata sessantenne. Il passo venne interamente tagliato, per poi essere ripristinato a condizione che venisse modificata solo l'ultima battuta: «Io vorrei sapere i particolari di come reagisce una vecchia...» venne sostituito dal più casto e generico «Io vorrei sapere come ti comportasti»⁸¹⁵. Parallelamente, l'esaltazione della sensualità e del «sacro potere dell'altro sesso»⁸¹⁶ che apre il

⁸⁰⁸ E.F. Palmieri, *“Una donna di casa” rappresentata all'Odeon*, op. cit.

⁸⁰⁹ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Lettera dell'Ufficio Stampa e Spettacolo della Prefettura di Milano*, 17 febbraio 1958 (doc. XXVI). Insieme al resoconto dell'addetto stampa venivano inviati i ritagli di otto articoli di giornale (cfr. Appendice E, *Prospetto dei documenti conservati*, *infra*, pp. 700-701). Cfr. anche S. De Feo, *Una commedia di Brancati*, op. cit.

⁸¹⁰ Icilio Ripamonti, *Al teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati*, in «Avanti!», 16 febbraio 1958 (l'articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, cfr. doc. XXIV).

⁸¹¹ V. Buttafava, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, op. cit.

⁸¹² Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Copione* (doc. IX).

⁸¹³ Cfr. *supra*, p. 161.

⁸¹⁴ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1540.

⁸¹⁵ FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, p. 19/a. Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1111-1112.

⁸¹⁶ Ivi, p. 1132. La battuta di Wanda era stata già pubblicata nel *Diario romano* come una delle «confessioni da annotare per usarle come battute di commedia» (ivi, pp. 1497-1498).

quarto atto per bocca dell'attrice Wanda, dapprima censurata, venne reintegrata da un secco commento manoscritto: «rimane integralmente»⁸¹⁷.

I tagli ai riferimenti considerati offensivi al sentimento o alle istituzioni religiose vennero al contrario mantenuti in blocco, come prevedibile in una fase in cui non si poteva proferire «il minimo accenno, che non [fosse] della più inchinata riverenza, a un sacerdote»⁸¹⁸. Lo scrittore aveva d'altronde aperto la sua commedia con un'allusione ai costumi poco morigerati dell'arcivescovo⁸¹⁹. Viene quasi da pensare, come ha scritto Domenico Perrone in riferimento a *La governante*⁸²⁰, che Brancati scrivesse a maggior ragione perché sapeva di poter essere ostacolato dalla censura: alcune battute sembrano infatti essere indirizzate, più che al pubblico in platea, ai funzionari dell'ufficio di via Veneto. Costoro, fin dalla prima pagina, si trovarono costretti a intervenire⁸²¹.

Venne poi cassata integralmente l'intera scena del terzo atto nella quale il protagonista della pièce che Elvira si è decisa a scrivere per il marchese comunista Ardizzoni si impegna nella parodia del *Pater noster*, dettata da Elvira a Ciro⁸²². In questo caso tre pagine di copione vennero totalmente eliminate, senza possibilità di ripensamenti⁸²³. Così, altrove, venne irrevocabilmente espunto il paragone tra la protagonista e la Madonna – equiparabile alla “madonnina infilzata” di manzoniana memoria –, un riferimento ironico al segno della croce⁸²⁴ e la battuta, pronunciata dal critico della «Tribuna»:

Capisco la tua difficoltà! (*a Elvira, a voce bassa, dopo aver sbirciato Emanuele che s'è allontanato verso la finestra*)
Noi cattolici siamo poi molto sapienti nei riguardi della bellezza femminile. E sa perché? Perché ne abbiamo avuto un sacro spavento mirandola sul volto della più pura donna del mondo. (*forte*) Lo spavento genera la sapienza⁸²⁵...

Più complesso è stato l'atteggiamento dei censori rispetto agli argomenti più propriamente politici, che, per comodità, possono essere distinti a loro volta in alcune sottocategorie. I riferimenti alla continuità ideologica tra il regime fascista e il governo democristiano vennero in un primo momento cassati. «Bè, qui è abbastanza facile indovinare che cosa avran detto i signori censori, tutti o quasi di diretta discendenza littoria, più o meno segretamente nostalgici a seconda del vento

⁸¹⁷ FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, p. 1/c.

⁸¹⁸ I. Ripamonti, *Al teatro Odeon*, op. cit.

⁸¹⁹ «TINA E invece ho saputo, da una persona sicura, che l'arcivescovo c'è andato [a teatro]. || ELVIRA Chi è questa persona sicura? || TINA La donna che gli fa i massaggi» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1067).

⁸²⁰ Cfr. D. Perrone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 147.

⁸²¹ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, p. 2.

⁸²² Ne riporto qui un breve stralcio: «Padre nostro che non sei nei cieli, non sia santificato il tuo nome, non venga il tuo regno, non sia fatta la tua volontà né in cielo né in terra; non darci oggi il nostro...» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1120).

⁸²³ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, pp. 5-7/b.

⁸²⁴ Entrambe le battute cassate appartengono al quarto atto: «A meno che quella Madonna addolorata non conosca delle male arti» e «Permettete che mi faccia la croce, anzi che vi facciamo la croce sopra (*sciabola l'aria con un segno largo di croce*)» (V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., IV, 1, p. 1134, e IV, 5, quadro II, p. 1154, corrispondenti a FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, pp. 2 e 21/c).

⁸²⁵ Cfr. *ivi*, p. 17/c, e V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1149.

che tira alla Presidenza del Consiglio, e, ora... più, con il vento che ci tira, appunto...»⁸²⁶: sembrerebbe più che legittima la provocazione avanzata da un giornalista de «l'Unità»: siamo nei mesi in cui il governo monocolore Dc guidato da Zoli si reggeva esclusivamente grazie all'appoggio del Msi (infatti, il passo dell'articolo venne sottolineato dai funzionari a matita rossa)⁸²⁷. Tuttavia, al momento di ridurre il numero degli interventi al testo, molti di questi tagli vennero ripristinati. Ci si riferisce, ad esempio, alla confessione del Commendator Lauria, che candidamente ammette: «diventai democristiano perché speravo che questo partito diventasse forte come il nostro»⁸²⁸, il Pnf. Nel quarto atto, poi, Domenico, l'impresario della compagnia che rappresenta la commedia scritta da Elvira, riferisce le curiose dinamiche che avevano portato alla proibizione dell'opera, censurata dal questore che obbediva agli ordini del Duce in persona, il quale aveva preso nuovamente parola durante una seduta spiritica⁸²⁹. La scena, dapprima eliminata con indignati segni a matita blu, venne reintegrata⁸³⁰. Era però strettamente necessario sostituire alla figura del questore quella del sindaco, un'istituzione elettiva (a differenza della questura) e che era stata ripristinata solo nel dopoguerra⁸³¹: «in un regime confessionale» scrisse infatti Sandro De Feo dalle pagine de «l'Espresso» del 1958, «un sindaco può anche muovere al riso la platea. Il questore deve soltanto far paura»⁸³².

I censori rimasero invece inamovibili allorché veniva trattata una delle questioni più scottanti per il partito di governo, l'influenza del Vaticano nella politica italiana: come aveva amaramente constatato Brancati in *Ritorno alla censura*, «mettere in caricatura il fascismo del 1936 o il clericalismo del 1952 significa [...] “offendere la Patria”»⁸³³. Vennero conseguentemente eliminate le battute che denunciavano ironicamente la «funzione feudale di casta potente»⁸³⁴ assunta dai sacerdoti nel secondo dopoguerra, come per esempio quella con cui Pina, la cameriera di Elvira, afferma che il prete durante la messa aveva chiesto alle donne di rubare le tessere del Pci dei loro mariti, affinché potessero essere bruciate in pubblica piazza⁸³⁵. Quando poi, proprio in chiusura della commedia, la stessa Pina, donna bigotta e praticante, afferma: «Il parroco mi ha detto di ricordarle che domani dobbiamo votare tutti per il commendator Lauria», il riferimento al parroco

⁸²⁶ *Dopo il minacciato sciopero della Compagnia Villi-Santuccio*, op. cit.

⁸²⁷ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, doc. XVII.

⁸²⁸ FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, pp. 16-17/b. Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1131.

⁸²⁹ La scena si legge ivi, pp. 1151-1154.

⁸³⁰ Cfr. FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, pp. 19-20/c.

⁸³¹ La carica del sindaco, sostituita in epoca fascista da quella del podestà, venne reintrodotta con il R.D.L. n. 111 del 4 aprile 1944; il sistema elettivo (indiretto: il sindaco veniva eletto dal consiglio comunale, eletto a sua volta dai cittadini) venne reintrodotta invece con il D.L.L. n. 1 del 7 gennaio 1946.

⁸³² S. De Feo, *Una commedia di Brancati*, op. cit.

⁸³³ V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1532.

⁸³⁴ Ivi, p. 1543.

⁸³⁵ «TINA Sì. (*a bassa voce*) Signora, io non dò [*sic*] mai consigli...ma dovremmo fare come ha detto il prete. || ELVIRA (*a bassa voce*) Cos'ha detto, il prete? || TINA (*c.s.*) Che le donne devono levare di tasca le tessere di comunisti agli uomini e di portarle tutte a lui che questa sera le brucerà in piazza. E ogni donna, che farà questo, otterrà un miracolo. Leviamogli la tessera. || ELVIRA (*scherzando*) Come si fa?» (Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1117, corrispondente a FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, p. 4/b).

venne censurato e la battuta modificata in: «Mi è stato detto di ricordarle che domani dobbiamo votare tutti per il commendator Lauria»⁸³⁶.

Un ripensamento è infine piuttosto interessante. Infatti, Brancati fa un diretto riferimento alla censura teatrale e all'arbitrarietà con la quale la «reazione al governo» gestiva le sovvenzioni pubbliche ai teatri⁸³⁷. Il passo, prudentemente eliminato, venne ripristinato per intervento dello stesso de Pirro⁸³⁸: «Ovvie ragioni», scrisse al Sottosegretario, «mi inducono a non sopprimere le frasi che contengono chiari riferimenti contro le autorità dello Spettacolo proposte alla Censura»⁸³⁹. Eliminare quei passaggi sarebbe equivalsò di fatto a un'ammissione di responsabilità, che la censura invisibile di via Veneto voleva scaltramente evitare⁸⁴⁰.

Il riesame o la conferma dei tagli apportati a singole porzioni testuali mostrano dunque quali fossero gli argomenti che il potere democristiano considerava più pericoloso diffondere e quali i passi ritenuti dai censori «più violenti e più specificatamente offensivi»⁸⁴¹. Tuttavia, nonostante gli interventi proposti fossero decisamente numerosi, rimane da domandarsi perché, alla fine, a *Una donna di casa* fu concesso il nulla osta, sebbene la commedia, come si è visto, fosse animata da uno spirito esplicitamente anticlericale, antigovernativo, o, meglio, più genericamente contrario ad ogni intervento politico nei fatti artistici. Le possibili risposte sono tre e, a mio avviso, tutti i seguenti fattori hanno influito in maniera più o meno preponderante sulla deliberazione finale.

Innanzitutto, molto banalmente, aveva pesato l'intermediazione dell'impresario Ardenzi, legato a De Biase da rapporti amicali: d'altronde, non sarebbe stato certo il primo caso in cui le raccomandazioni e l'amicizia influivano nelle vicende della censura del nostro Paese, come lo stesso Brancati aveva rilevato in riferimento all'approvazione del film *Anni difficili*⁸⁴². Decisiva sarà stata poi senz'altro la minaccia dello sciopero dei teatranti e lo scandalo suscitato nell'opinione pubblica, ormai insofferente nei confronti della dura censura democristiana.

Infine, una ragione può essere rintracciata più sottilmente ragionando sul contenuto dell'opera e sul suo valore intrinseco. A suggerircelo è lo stesso de Pirro, il quale, in conclusione della sua scheda valutativa, definì la commedia come un «lavoro, che, per le deficienze artistiche, dà scarso valore alle sue mire polemiche»⁸⁴³. Anche nella prima relazione che compone il fascicolo censorio, i revisori non avevano risparmiato i loro strali critici nei confronti della pièce:

La forma teatrale, com'è noto, è stata spesso un pretesto per Brancati per fare della polemica, per dare sfogo alla sua pungente vena satirica; quasi tutti i suoi lavori appaiono poco "costruiti" ed anche questa

⁸³⁶ Ivi, p. 26/c. Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1158.

⁸³⁷ «Ha in mano i teatri, dà le sovvenzioni alle compagnie, proibisce o non proibisce gli spettacoli, ordina ai cattolici di andare a teatro o di non andarci...» (ivi, p. 1098, e FRT, fasc. 723/16542, *Copione*, doc. IX, p. 6/a).

⁸³⁸ Significativamente, solo l'ultima frase della battuta non verrà reintegrata: «ordina ai cattolici di andare a teatro o di non andarci...» (*ibidem*).

⁸³⁹ FRT, fasc. 723/16542, *Appunto per il Sottosegretario*, 28 gennaio 1958 (doc. V).

⁸⁴⁰ Un appunto dello stesso tenore venne vergato in riferimento all'unico passo de *La governante* in cui è presente un accenno esplicito alla censura (cfr. *infra*, p. 179).

⁸⁴¹ FRT, fasc. 723/16542, *Appunto per il Direttore Generale*, 28 gennaio 1958 (doc. IV).

⁸⁴² Cfr. *supra*, p. 81.

⁸⁴³ FRT, fasc. 723/16542, *Appunto per il Sottosegretario*, 28 gennaio 1958 (doc. V).

“Donna di casa” non sfugge alla regola generale. La trama si snoda senza una linea precisa ed ogni momento è buono, per Brancati, per delle “digressioni” che non giovano certo all’unità del lavoro⁸⁴⁴.

Parimenti, in seguito alla messa in scena, recensioni decisamente negative apparvero sulla maggior parte delle testate che si occuparono dell’opera. Proprio sulla pagina teatrale del «Giorno», il cui responsabile Brancati aveva osato dileggiare⁸⁴⁵, Roberto De Monticelli ribadì la fastidiosa presenza di «un macchiettismo convenzionale», di «interlocutori [...] schematizzati, più maschere fisse che personaggi»⁸⁴⁶. Gli fece eco Orio Vergani, che sul «Corriere d’informazione» inquadrò la commedia come

una rampogna di costume che alla fin dei conti appare o macchiettistica o epidermica, risolta senza effettivo senso né di nascosta tragedia né di disperata condanna, nella ricerca di un *humour* denso e concentratissimo, fatto più di “battute” che di sentimenti⁸⁴⁷.

E, ancora, scrisse di un «“macchiettismo” che resta nei limiti di un teatro di fantocci comici», di «personaggi che non sono personaggi» e di «colori macchiettistici o rivistaioli»⁸⁴⁸. Domenico Manzella non esitò ad affermare che la compagnia avrebbe dovuto ampliare la sfilza di tagli operati della censura, i quali non avrebbero potuto che giovare al testo. Insistette poi a sottolineare la dispersione «nel frammento, nel pletorico» di bozzetti che stentano a farsi «sintesi e azione» e a trovare, come invece si verifica nella narrativa di Brancati, un «corpo unitario» all’interno del quale si svolgono le vicende di «personaggi dalla battuta mordace [...], fissati in tipi inconfondibili in campo regionalistico»⁸⁴⁹. Dalle pagine di «Rinascita», con un giudizio non del tutto negativo, ma che coscientemente sorvolò sugli aspetti anticomunisti della commedia brancatiana, Gian Carlo Ferretti sostenne che *Una donna di casa* si profila come un «vero e proprio *pamphlet* [...] dove i personaggi, la vicenda e tutto insomma non è che un pretesto per una efficacissima polemica sul costume politico contemporaneo»⁸⁵⁰.

Con un commento tardivo, perfino Anna Proclemer avrebbe criticato la commedia, giudicata una delle «prove meno felici» del teatro di Brancati:

L’idea è buona, ma la commedia pecca di una certa schematicità, è un tantino volontaristica e io non l’ho mai rappresentata, benché ci abbia pensato più volte. È un testo ricco, inoltre, di una serie di riferimenti socio-politici che oggi andrebbero aggiornati. Né si tratta forse di un testo artisticamente abbastanza realizzato da far sì che i suddetti riferimenti, lasciati così come sono, possano costituire una sorta di ritratto di “come eravamo”⁸⁵¹.

Che gran parte delle battute della commedia fossero ormai datate era stato già sottolineato nel 1958 da Ferdinando Palmieri («è anche una commedia del 1950; legata, cioè, ad alcuni motivi che

⁸⁴⁴ FRT, fasc. 723/16542, *Proposta di valutazione*, s.d. (doc. II).

⁸⁴⁵ Cfr. V. Brancati, *Una donna di casa*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1145 e ss.

⁸⁴⁶ Roberto De Monticelli, *Fischiate la commedia di Brancati. Una donna di talento fra politica amore e cucina*, in «Il Giorno», 16 febbraio 1958, p. 10 (l’articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542).

⁸⁴⁷ Orio Vergani, *Una discussa commedia all’Odeon. Brancati postumo*, in «Corriere d’informazione», 17-18 febbraio 1958 (l’articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, cfr. doc. XXIX).

⁸⁴⁸ *Ibidem*.

⁸⁴⁹ Domenico Manzella, *Teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati*, in «L’Italia», 16 febbraio 1958 (l’articolo figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542).

⁸⁵⁰ G.C. Ferretti, *Il teatro di Brancati*, in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 186.

⁸⁵¹ V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., pp. 145-146.

oggi sembrano vecchi. Se fosse ancora vivo ne avrebbe permessa, Brancati, la rappresentazione?»⁸⁵²) e da De Monticelli («il pubblico ha colto solo quelle [battute] più palesi, vistose (che erano poi anche le più invecchiate, quelle che sapevano più di “sketch” da rivista)»⁸⁵³). Quindi, Vergani scrisse spietatamente (e crocianamente): «Opera forse fuori tempo: ma purtroppo sappiamo che opere fuori tempo sono solamente quelle fuori della “poesia”»⁸⁵⁴.

Sul «Corriere Lombardo» Carlo Terron, strenuo difensore di *Questo matrimonio si deve fare!* e di *Don Giovanni involontario*, rincarò la dose:

Quanto a noi, constatato che l’asserita dinamite satirica del copione non era che della innocua polvere da fuochi artificiali cosparsa su del convenzionale macchiettismo frammentario, non cesseremo di domandarci se, per così poco, da una parte, era il caso di dar corpo a delle ombre; e, dall’altra, metteva conto di preannunciare una sorta di crociata nazionale in difesa della libertà. E dire che, sul manifestino di presentazione distribuito in platea, hanno, fra altre sconcertanti asserzioni, avuto il tupè di stampare che si tratta, forse, dell’unica commedia, apparsa fino ad oggi, che rispecchi «le situazioni, gli ambienti, le passioni tipicamente nostre di questo tormentato dopoguerra» e che «colma questa lacuna». E pazienza. Ahimè. La commedia è indifendibile. [...] Lo spirito corrosivo di Brancati, la sua crudeltà di osservazione solitamente così pronta ed esatta a cogliere ed a fissare tipi e situazioni restituendoli in libelli esemplari di un costume definito in un luogo e in un tempo inconfondibili, questa volta girano per così dire a vuoto; e di conseguenza risultano sfuocati, approssimativi, arbitrari, privi di mordente, perché non riescono a raggiungere corpo e fisionomia di figure reali e di avvenimenti convincenti. [...] Sfilano delle macchiette generiche, si cercano invano dei personaggi precisi, si aggrovigliano degli incidenti occasionali, è assente una vicenda coerente e inesorabile capace di conferir loro un senso; ci sono delle battute, manca la commedia⁸⁵⁵.

Fu Elvira il personaggio più criticato. Sempre Ferretti, pur riconoscendo l’evoluzione della figura femminile nel teatro di Brancati, associò la protagonista a Caterina de *La governante*: «due personaggi mancati [...] per essere troppo schematici»⁸⁵⁶. In un articolo di Trevisani su «l’Unità», Elvira venne tratteggiata come una figura «di maniera – più una tesi che non una creatura di carne ed ossa –», inserita in una «serie di vicende delle quali l’autore, in verità, non cura a sufficienza la verosimiglianza e, talvolta, perfino la dosatura teatrale»⁸⁵⁷; tuttavia – postillò il critico – «si direbbe, anzi, che egli faccia ciò scopertamente, di proposito, considerando la vicenda teatrale solo come un pretesto per un *pamphlet*, per il sopravvento della satira sull’azione»⁸⁵⁸. Su «La Notte», Palmieri evidenziò il valore simbolico di Elvira, un’«insolita e allegorica donna» che incarna la «morale d’una satira umana e politica»⁸⁵⁹. Scrisse di una «figura della protagonista [...] assai di maniera» e che «agisce non proprio in modo convincente»⁸⁶⁰ anche Possenti sul «Corriere della Sera».

⁸⁵² E.F. Palmieri, *“Una donna di casa” rappresentata all’Odeon*, op. cit.

⁸⁵³ R. De Monticelli, *Fischiate la commedia di Brancati*, op. cit.

⁸⁵⁴ O. Vergani, *Una discussa commedia all’Odeon*, op. cit.

⁸⁵⁵ C. Terron, *Agitazione all’Odeon per un Brancati postumo*, op. cit.

⁸⁵⁶ G.C. Ferretti, *Il teatro di Brancati*, in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 188.

⁸⁵⁷ G. Trevisani, *Ieri all’Odeon di Milano la “prima” della commedia “proibita*, op. cit.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

⁸⁵⁹ E.F. Palmieri, *“Una donna di casa” rappresentata all’Odeon*, op. cit.

⁸⁶⁰ Eligio Possenti, *Teatro Odeon. Una donna di casa. Quattro atti di V. Brancati*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1958 (l’articolo, che figura nella rassegna stampa custodita in FRT, fasc. 723/16542, è firmato con la sigla e.p.).

Tra i pochi che compresero che dietro la macchinosità della commedia vi fosse un'esplicita volontà autoriale fu Sandro De Feo, che dalle pagine de «L'Espresso», non mancando di sottolineare «l'aspetto [...] estremo, grottesco e poco plausibile» della protagonista, avvertì che l'assenza di «personaggi complessi e carnosì», a cui l'autore ha preferito «proiezioni dialettiche dei suoi sentimenti e delle sue avversioni d'antifascista», fosse «proprio quello che Brancati voleva fare: un pamphlet antifascista»⁸⁶¹. Quella di De Feo rimase una voce isolata e dure condanne furono mosse alla commedia anche a seguito della rappresentazione del 1971⁸⁶².

In tempi più recenti, la più autorevole critica brancatiana – si vedano su tutti i giudizi di Vanna Gazzola Stacchini, Paolo Sipala e Giulio Ferroni⁸⁶³ –, non ha certo considerato *Una donna di casa* tra le prove migliori della produzione dell'autore. Il punto debole della commedia risiede ancora una volta nell'annosa questione del rapporto tra individuo e personaggio, nel difficile equilibrio e nella complessa dialettica che intercorre tra particolare e universale.

Come abbiamo precedentemente messo in luce, è certo vero che quello brancatiano è *programmaticamente* un «sottoindividuo»⁸⁶⁴ costretto a rinunciare alla propria personale autenticità da un sistema culturale, sociale e politico che tende a livellare la natura di ognuno, cristallizzandola in identità convenzionali. Si potrebbe poi con correttezza argomentare che il nucleo centrale di *Una donna di casa* consista proprio nella rappresentazione della scissione dell'io della protagonista, combattuta tra due identità contraddittorie, reciprocamente escludenti, e, a ben vedere, entrambe convenzionali, quella della donna di famiglia dedita interamente alle faccende domestiche e quella della scrittrice geniale, costretta a fare i conti con le pretese del potere. Tuttavia, in *Una donna di casa*, questa duplicità non sfocia nel conflitto tragico (che può anche avere effetti comici) del «personaggio-antropotipo [...] in rivolta contro se stesso [ed] impegnato in una ricerca, votata allo scacco, della propria autentica natura»⁸⁶⁵. Qui, non si riesce a scorgere neppure quel bagliore di autenticità a cui la persona tende, senza però avere gli strumenti per appropriarsene; non si assiste né al superamento della maschera, né alla sconfitta tragica del burattino impossibilitato ad assumere sembianze umane.

Dunque, come vedremo, se ne *La governante* il gioco (a perdere) tra carattere e individuo reale, tra universale e particolare è perfettamente riuscito (ed in esso consiste la carica eversiva della commedia, che, perciò, venne vietata), in *Una donna di casa* questo stesso gioco, pure tentato, risulta solo parzialmente convincente. Gli intellettualistici personaggi-marionette dell'opera del 1950 rimangono effettivamente poco più che «tipiche astrazioni intellettualistiche»⁸⁶⁶, «astratti portatori

⁸⁶¹ S. De Feo, *Una commedia di Brancati*, op. cit.

⁸⁶² In occasione della riproposizione della commedia nel febbraio 1971 al Teatro Valle di Roma (per la Compagnia del Malinteso diretta da Nello Rossati), Achille Fiocco sottolineò una «condotta talora macchiettistica», esasperata dal regista («nel testo, la realtà è più sugosa», seppur «troppo datata», cfr. Achille Fiocco, *Brancati e la libertà*, in «La Fiera Letteraria», XLVII, 5, 14 marzo 1971, p. 28). Cfr. anche i commenti critici riportati in P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 150.

⁸⁶³ Cfr. V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., pp. 50-51 e 96; P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 93; G. Ferroni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. LXXI.

⁸⁶⁴ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 195.

⁸⁶⁵ Ivi, pp. 198-199.

⁸⁶⁶ D.P., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, op. cit.

di un'idea»⁸⁶⁷, suddivisi in maniera forse troppo netta tra figure positive (Elvira e l'acuto, anche se scorbutico, Giovanni) e negative (l'ipocrita Emanuele, la frivola Wanda, i subdoli Lauria e Ardizzoni). Probabilmente, la critica sociale e politica mossa da Brancati è qui troppo diretta ed esplicita per risultare artisticamente efficace e, di conseguenza, realmente pericolosa.

Va anche aggiunto che «nell'Italia bigotta, pacelliana, degli anni cinquanta», rispetto alla satira di costume, quella politica era meno soggetta allo «stupido fervore repressivo»⁸⁶⁸ della censura. Inoltre, la proposta di Brancati come alternativa al pensiero dominante, fosse quello democristiano o comunista, rischia di essere alquanto debole. Ai modelli culturali propugnati dalle forze governative e da quelle d'opposizione, l'autore contrapponeva la classica figura di uno scrittore sì defilato, ma dotato di grande onestà intellettuale e spirito critico – un'evidente proiezione autobiografica dello stesso Brancati⁸⁶⁹. Che la commedia avesse uno sfondo autobiografico era stato già notato anche da chi, tra gli addetti alla revisione teatrale, stese la scheda riassuntiva relativa a *Una donna di casa*:

In fondo il personaggio ideale di Elvira rappresenta lo stesso scrittore, uomo amante della libertà, della cultura, della vita tranquilla, infastidito e ostacolato in queste sue aspirazioni da tutti coloro contro i quali egli si scaglia: i partiti politici, in particolare i democristiani e i comunisti; l'ambiente del teatro; i nobili che si buttano a sinistra per paura o per snob; il popolo, che applaude a mò di gregge, quando gli si presenti con parole fiammeggianti la prospettiva di una dittatura; la vanità e la prosopopea degli ignoranti, tra i quali non esita a classificare “i critici teatrali di Roma”; infine anche l'autorità costituita, nella figura del questore, che, ancor oggi, agisce dopo “aver preso gli ordini dal Duce”, sia pure in trance⁸⁷⁰.

«Ha molta importanza, per lei, il mondo? [...] E se il mondo si sbagliasse?»⁸⁷¹, chiede Elvira, cercando di insinuare il dubbio nella semplice mente di Ciro. «Ma un momento di limpidezza, in una mente onesta, non vale più di quello che, in dieci o vent'anni, può andare ripetendo il mondo?»⁸⁷² incalza ancora la protagonista, parafrasando una celebre considerazione che Brancati aveva affidato ad un articolo apparso nello stesso 1950 sul «Corriere della Sera»⁸⁷³. Pur di non rinunciare alla propria libertà di pensiero, Elvira rifiuta di esporsi, preferisce ritirarsi a vita privata, accettando la propria maschera di casalinga e massaia. La promettente scrittrice, dunque, tornerà a dedicarsi esclusivamente ai lavori di casa, limitandosi nuovamente ad una solitaria

⁸⁶⁷ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 96; cfr. anche ivi, p. 17.

⁸⁶⁸ N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, cit., p. 686.

⁸⁶⁹ Cfr. G. Ferroni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. LXIX-LXX.

⁸⁷⁰ FRT, fasc. 723/16542, *Proposta di valutazione*, s.d., non firmata (doc. II). La scheda ds. venne integralmente ripresa come base per stendere il sopracitato *Appunto per il Direttore generale* del 28 gennaio 1958 (doc. IV), nel quale tuttavia questo passo venne tralasciato.

⁸⁷¹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1121.

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ «Tutti vogliono sapere “dove va il mondo” per andare diligentemente dietro a lui. A nessuno viene il sospetto che il mondo possa aver torto, nessuno cerca la felicità di andare per il verso opposto. [...] Chi prova più il piacere di cercare dentro se stesso, allontanandosi infinitamente dai clamori ‘totalitari’, una voce discorde? E nondimeno il progresso nasce sempre da una stonatura, da una ‘stecca’, da una voce discorde che improvvisamente esce fuori dalla partitura e va per conto suo: l'orchestra si ferma, magari protesta e grida, ma la vecchia canzone s'interrompe, e poco dopo il testo di una nuova canzone viene spiegato sui leggii» (Id., *Diario romano*, ivi, p. 1470).

contemplazione, ad una «casalinga “torre d’avorio”»⁸⁷⁴. Per Brancati, questa era una denuncia esplicita ai limiti della propria epoca. L’«impotenza ad agire» di Elvira si configura non come una «rinuncia, ma allegra partecipazione all’unica vita possibile di essere vissuta»⁸⁷⁵. Una proposta certo in controtendenza e provocatoria, ma, evidentemente, non sufficientemente temibile.

L’anticonformismo brancatiano – liberale, antimaterialista e individualista – colpiva indistintamente le forze di governo come quelle d’opposizione, sicché l’autore si trovava in una posizione minoritaria⁸⁷⁶, difficilmente difendibile oltre che dalla destra filofascista, anche dai cattolici centristi e dai comunisti. Ma, colpendo tutti, rischiava di non colpire nessuno e di sfociare in «una professione di sincero liberalismo immiserita in un effimero risultato qualunquistico»⁸⁷⁷.

«Diceva bene Stendhal [...] che la politica in un’opera d’arte fa l’effetto di un colpo di pistola in un concerto»⁸⁷⁸, commenta significativamente Elvira sul finire della commedia. Come si è visto, Brancati questa volta non ha risparmiato le cartucce. La melodia dell’orchestra viene dunque spezzata; eppure, il bersaglio non viene centrato alla perfezione e lo spettacolo può continuare.

2.5.3 *Il divieto de La governante*

Ieri, inaspettatamente, ho terminato la commedia. Ho capito che non dovevo fermarmi, e non mi sono fermato per parecchie ore. Sono rimasto stanchissimo, e questa notte, per la prima volta da quando sono a Catania, ho dormito senza svegliarmi alle tre. Evidentemente il pensiero di quel lavoro era come un tumore: l’ho raschiato fino all’ultima parola. Ma chi sa che cosa ho scritto. Sono ansioso di conoscere la tua impressione⁸⁷⁹.

Era l’autunno del 1951 e Vitaliano Brancati aveva tentato di sfogarsi dapprima scrivendo pagine di diario, quindi un soggetto cinematografico⁸⁸⁰, infine, quella materia scottante aveva preso la forma compiuta di una commedia in tre atti, *La governante*.

Protagonista dell’opera è Caterina, una giovane donna francese e protestante, «piena di fascino, strana, colta»⁸⁸¹, che viene assunta come governante nella casa di Leopoldo Platania, un vecchio siciliano trasferitosi a Roma dopo la tragica morte della figlia, suicidatasi in seguito a un immeritato rimprovero del padre. In casa vive anche il figlio di Leopoldo, Enrico, incallito

⁸⁷⁴ G. Ferroni, *Introduzione*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. LXX. Cfr. anche V. Titone, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 68.

⁸⁷⁵ M. Boggio, *Appunti per una riflessione su “Brancati e il suo «doppio»”*, in *Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, cit., p. 81.

⁸⁷⁶ Così si legge in riferimento all’opera del 1950 in un articolo sull’«Avanti!»: «Più che di commedia, diremmo sia il caso di parlare di un *pamphlet* sceneggiato, scritto per dir male di tutti, delle sinistre, della Democrazia cristiana, dei fascisti. L’autore, come si sa, aveva la presunzione di poter giudicare la propria società e il proprio tempo come se egli ne fosse stato al di sopra» (D.P., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, op. cit.).

⁸⁷⁷ C. Terron, *Agitazione all’Odeon per un Brancati postumo*, op. cit.

⁸⁷⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1155.

⁸⁷⁹ Lettera del 3 novembre 1951, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 174. Un riferimento a *La governante* si legge anche in una lettera dell’11 ottobre (cfr. *ivi*, pp. 164-165).

⁸⁸⁰ Cfr. M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1838-1839.

⁸⁸¹ Doc. II, FRT, fasc. 624/7426, *Scheda valutativa*, 14 dicembre 1951, f.to Tudini (cfr. *infra*, p. 514).

donnaiolo, la moglie Elena, «una bella donnina, cretina, che si atteggia a intellettuale, circondata da corteggiatori, ma che si conserva onesta»⁸⁸² – ritennero opportuno specificare i censori –, con i figli, e Jana, una semplice e incolta cameriera siciliana. Caterina diviene presto un esempio di moralità e rettitudine, a tal punto che nessuno vorrà mettere in dubbio le sue calunnie nei confronti della devota cameriera, accusata di lesbismo. Jana viene licenziata in tronco e al suo posto viene assunta un'amica della governante, Francesca. Sarà Leopoldo a scoprire il rapporto omosessuale che lega le due donne. È il momento del riscatto per il vecchio siciliano: finalmente, con un atto di tolleranza e liberalità, può redimere le colpe passate e la propria eccessiva durezza nei confronti della figlia innocente. Decide quindi di perdonare Caterina, la quale, però, dopo esser venuta a conoscenza che nel viaggio di ritorno in Sicilia Jana era morta in un incidente ferroviario, travolta da un senso di colpa non più tollerabile, si suicida. A trovare il corpo senza vita della governante è Alessandro Bonivaglia, un famoso scrittore e assiduo frequentatore di casa Platania, l'unico che in anticipo sugli eventi aveva compreso il segreto di Caterina.

La commedia prende spunto da un'occasione reale, un episodio accaduto a casa Brancati-Proclemer quattro anni prima⁸⁸³, e rielabora una fonte letteraria (l'autobiografia di André Gide). Già durante i mesi di gestazione dell'opera l'autore era consapevole che con *La governante* avrebbe rischiato uno scontro con la censura. Il 28 ottobre del 1951, nell'ultimare il terzo atto, scrisse alla moglie: «ma che farà la censura? [...] Sebbene non ci sia una sola scena audace, la democrazia cristiana è così larga di restrizioni...»⁸⁸⁴. Una volta terminato il lavoro, decise di sottoporre l'opera a Orazio Costa, fine uomo di teatro, ma «troppo chiuso nella sua corazza di religioso e quasi fanatico moralismo»⁸⁸⁵, che ne diede un giudizio piuttosto freddo. Positivo fu invece il parere di Luchino Visconti a cui pure Brancati aveva inviato in anteprima la commedia. Eppure, il regista si dimostrò immediatamente preoccupato per eventuali restrizioni censorie («Il nostro non è un paese di tale civiltà teatrale (e non teatrale) dove si possa liberamente rappresentare opere di così cruda e spietata polemica senza incorrere nell'anatema...»⁸⁸⁶): piuttosto che allestire la messa in scena in Italia, sarebbe stato più prudente organizzare una rappresentazione a Parigi («A Parigi questa sua bella e dura commedia sarebbe rappresentabile e il pubblico si prenderebbe la lezione di costume con grande serietà e considerazione, ma da noi??????»⁸⁸⁷), per poi, dopo il sicuro successo parigino, tentare la via della burocrazia italiana. Nonostante tali saggi consigli da parte di un regista che aveva ben sperimentato le asperità della censura nostrana, Brancati si convinse comunque a presentare la pièce all'ufficio di censura, avanzando istanza di revisione il 14 dicembre 1951⁸⁸⁸. Brancati si recò personalmente nella sede del sottosegretariato di via Veneto per consegnare a mano il foglio in carta bollata:

⁸⁸² *Ibidem*.

⁸⁸³ Cfr. la lettera del 2 marzo 1948, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., pp. 80-81.

⁸⁸⁴ *Ivi*, p. 172.

⁸⁸⁵ Sono parole di Anna Proclemer che si leggono *ivi*, p. 175.

⁸⁸⁶ Lettera di Luchino Visconti a Brancati cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 76.

⁸⁸⁷ *Ibidem*. Il progetto dell'allestimento parigino non andò in porto per motivi di ordine pratico (cfr. *ivi*, pp. 90-91).

⁸⁸⁸ La richiesta di revisione, insieme agli altri documenti relativi alla censura de *La governante* del 1951-1952, è custodita in FRT, fasc. 624/7426. Le carte sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 513-555.

Dopo un'attesa di mezz'ora in un corridoio del palazzo di Via Veneto, tristemente famoso per gli ordini che diramò sotto il fascismo, durante la quale potei osservare che le porte di legno dorato, con sopra la scritta a macchina: «Si prega di farsi annunciare», venivano aperte senza esitazioni dai preti che andavano su e giù con aria allegra e spregiudicata. Dopo mezz'ora, dunque, fui ricevuto da una graziosa signora⁸⁸⁹ che stava in piedi dietro un tavolo, col rossetto in una mano, lo specchio nell'altra e due bambini appesi alla gonna. Ella fu molto gentile e mi disse che io avevo il diritto di ricevere, entro sette giorni, la risposta della Commissione di censura⁸⁹⁰.

Le successive vicende de *La governante* sono state ampiamente indagate⁸⁹¹. L'ufficio di revisione teatrale discusse la commedia nel corso di una riunione di commissione⁸⁹², convocata per il 20 dicembre, alla quale parteciparono Carlo Gerlini (rappresentante del ministero degli Interni), Cesare Vico Lodovici, il dottor De Leone (per il ministero del Lavoro), Franz De Biase, Domenico Zuccaro (per conto del ministero della Pubblica Istruzione), Nicola de Pirro e Raffaella Tudini. Tutti i funzionari si espressero per il divieto (l'opera, «impostata sull'equivoco personaggio di una anormale», venne ritenuta ricca di «precisi elementi contrari alla morale e al buon costume»⁸⁹³), fatta eccezione per Lodovici, il quale avrebbe voluto autorizzare l'opera con tagli, «dato che il vizio di Caterina è nel complesso condannato»⁸⁹⁴. Il 10 gennaio 1952 de Pirro sottopose la questione al Sottosegretario Andreotti, avvertendo che, pur non essendo presenti «per la verità nel testo e nella rappresentazione [...] parole né gesti censurabili», i «fatti sono evidenti ugualmente»⁸⁹⁵. Frattanto, Andreotti aveva consultato in merito alla commedia Giuseppe Sala, direttore del Centro sperimentale di Cinematografia. Nell'*expertise* inviato al Direttore generale, Sala sentenziò: «Naturalmente la commedia di Brancati non può essere accettata dal punto di vista della morale corrente nel nostro Paese, né la scabrosità del tema è in essa redenta da una catarsi artistica»⁸⁹⁶. Impegnandosi quindi in una lezione di censura, il Direttore del Csc si fece «interprete della catarsi aristotelica in chiave di contrizione cattolica»⁸⁹⁷:

Il criterio discriminante, infatti, più valido in questo caso per togliersi lo scrupolo di apparire severi giudici, a nome della morale, di un'opera fantasticamente risolta, è sempre quello di rifarsi alla poetica aristotelica: se un'opera d'arte cioè mette dentro noi stessi tali sentimenti, che siano il superamento dei sentimenti che essa descrive, allora nessuno potrà pensare di condannare una determinata opera per il suo contenuto. Nel caso in ispecie l'opera di Brancati non lascia che una sottile compassione, unita peraltro ad una certa ammirazione, per tutte le lesbiche in potenza o in atto che essa ci rappresenta.

⁸⁸⁹ Nel ritratto della «graziosa signora» possiamo probabilmente individuare la figura della segretaria Raffaella Tudini.

⁸⁹⁰ Si cita dal testo della Conferenza per l'inaugurazione dell'Associazione per la Libertà della Cultura, cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 74.

⁸⁹¹ Cfr. almeno S. Gentili, *Il male della banalità*, op. cit.

⁸⁹² Oggetto della riunione fu anche *Toc toc chi è? sono io* di Padella d'Angiò (cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Verbale di commissione*, doc. III).

⁸⁹³ *Ibidem*.

⁸⁹⁴ *Ibidem*.

⁸⁹⁵ FRT, fasc. 624/7426, *Appunto per il Sottosegretario* (doc. V).

⁸⁹⁶ FRT, fasc. 624/7426, *Lettera*, 4 gennaio 1952 (doc. IV).

⁸⁹⁷ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 193.

Nell'eventualità quindi che motivi morali dovessero impedire la rappresentazione di questa opera non mi sembra che esistano ragioni di preoccupazione per aver impedito la conoscenza di un'opera d'arte⁸⁹⁸.

Forte di tale illustre parere, Andreotti si mostrò deciso alla bocciatura. Brancati era a conoscenza delle macchinazioni che si stavano tramando nei corridoi di palazzo Balestra: insospettito dal silenzio degli uffici censori in merito alla propria pratica, era tornato alla sede del sottosegretariato, dove aveva appreso dalla segretaria della bocciatura da parte della commissione. Venne comunque rassicurato sul fatto che non tutte le speranze fossero tramontate («non capivo se alludesse a un miracolo celeste»⁸⁹⁹: alludeva invece ad Andreotti, che ancora non si era espresso ufficialmente). Il 23 gennaio lo scrittore riassunse così tali vicende ai genitori:

La commissione per la censura (non so se ve l'ho scritto) a grande maggioranza ha dato parere negativo sulla mia commedia. Ma prima di emetterlo ufficialmente, ha voluto mandare la commedia ad Andreotti per lasciare decidere a lui. Questo giovanotto indaffarato non ha fatto conoscere il suo parere. Dietro la Democrazia Cristiana, preme, con un peso aumentato dall'approssimarsi delle elezioni l'Azione Cattolica, il clero⁹⁰⁰.

Tre giorni dopo, gli venne verbalizzato il divieto per *La governante*⁹⁰¹. Lo stesso 26 gennaio, lo scrittore scrisse a Giacomo Antonini: «oggi mi è stato comunicato ufficialmente che la censura vieta *La governante*. È una cosa che mi irrita molto perché la credo ingiustissima. In ogni modo, questa è l'Italia: la terra della censura. Lo è stata e lo sarà sempre»⁹⁰².

A seguito delle minacce di Brancati che dalle pagine de «Il Mondo» intendeva sollevare una campagna stampa sul tema della censura, de Pirro ritenne più prudente riesaminare il lavoro. Il Direttore generale si rivolse nuovamente ad Andreotti, il quale rimase irremovibile, limitandosi ad annotare: «Mi pare proprio una materia... indigeribile»⁹⁰³.

Un copione conservata in Archivio⁹⁰⁴ attesta quali fossero le battute che il Direttore generale era intenzionato a ripristinare e che, tramite una nota manoscritta in corrispondenza della pagina interessata, voleva sottoporre all'attenzione di Andreotti. Infatti, prima di decidersi per la bocciatura integrale, i revisori avevano martoriato il testo della commedia con numerosissimi tagli e modifiche. Erano stati cassati tutti i riferimenti più espliciti alla sessualità, tra i quali spicca il racconto di Enrico: «Due notti fa, in un albergo di Viterbo, dopo essermi sorpreso per la terza volta come un sonnambulo nel corridoio in cerca appunto... mi sono chiuso a chiave nella camera, e ho buttato la chiave nella strada»⁹⁰⁵. La battuta è un chiaro riferimento intratestuale al romanzo

⁸⁹⁸ FRT, fasc. 624/7426, *Lettera*, 4 gennaio 1952 (doc. IV).

⁸⁹⁹ Si cita dal testo della Conferenza per l'inaugurazione dell'Associazione per la Libertà della Cultura, cit. in E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 74.

⁹⁰⁰ C. Brancati, *Vitaliano mio fratello*, cit., p. 41.

⁹⁰¹ Cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Restituzione copione*, 26 gennaio 1952, f.to Andreotti (doc. IX).

⁹⁰² Cit. in M. Dondero, *Notizie sui testi*, in V. Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1746.

⁹⁰³ Appunto manoscritto di pugno di Andreotti in FRT, fasc. 624/7426, *Appunto per il Sottosegretario*, marzo 1952, f.to de Pirro (doc. X).

⁹⁰⁴ Cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, 18 gennaio 1952 (doc. VI).

⁹⁰⁵ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1249. La battuta venne segnalata in FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, p. 109.

giovanile *Singolare avventura di viaggio*, anch'esso all'epoca censurato per immoralità⁹⁰⁶. Come prevedibile, vennero tagliate alcune esclamazioni piuttosto violente di Leopoldo nei confronti di Jana («Può darsi che la scambino per una prostituta, e così la mettono sulla giusta via, se non dell'onestà, della natura» e «E dove può impiegarsi? in una caserma di soldati, così lascia in pace tutti?»⁹⁰⁷), mentre la battuta di Enrico che si riferisce allo scrittore Alessandro: «tutto quello che una ragazza, dietro una tenda, ha fatto a lui, dopo, in un suo racconto, risultava fatto a Rodolfo Mauri», venne modificata in un francamente poco meno esplicito «tutto quello che una ragazza, dietro una tenda, ha fatto con lui, dopo, in un suo racconto, risultava fatto con Rodolfo Mauri»⁹⁰⁸. Naturalmente, vennero in un primo momento cassate tutte le allusioni più o meno dirette all'amore lesbico. Ad esempio, non passò inosservata la confessione di Caterina ad Elena dei presunti comportamenti ambigui di Jana («È rimasta a guardarmi per quattro minuti... dico quattro minuti di orologio»⁹⁰⁹). In corrispondenza di questo passo, facendo prova di grande perspicacia, de Pirro annotò: «Qui c'è perplessità. Ma occorre tener presente che da questo punto nasce la calunnia di Caterina. Il lungo sguardo di Jana può essere, per ora, di semplice curiosità»⁹¹⁰. Inoltre, furono cassate quelle parole pronunciate da Jana che, denunciando esclusivamente l'innocenza del personaggio, vengono invece interpretate dalla famiglia Platania alla luce della calunnia di Caterina. La frase della cameriera «non mi piacciono gli uomini, non mi piacciono!» venne corretta in «non mi piace, non mi piace!»⁹¹¹, di fatto privandola di senso. Inoltre, de Pirro non comprese il motivo del taglio della seguente battuta di Leopoldo:

Ma, dico io, è possibile che tutti siano così? Secondo questo signore qui... lo scrittore che dà i numeri... tutti sono o porci o farabutti... Vero è che un fatto come quello che ho letto nel suo racconto è successo al nostro vicino qui sopra... e un altro simile in casa del nostro amico, il direttore della banca... e un altro ancora, adesso che mi ricordo⁹¹²...

Il protagonista è costretto ad ammettere che l'immoralità di un racconto letterario non è altro che il riflesso di una realtà immorale. «È necessario questo taglio? Perché?»⁹¹³, si chiese il Direttore generale con una forse poco autentica ingenuità.

Alcuni tagli coinvolgevano battute ritenute offensive per il sentimento religioso. Uno di questi venne considerato futile e ridicolo dallo stesso de Pirro: in corrispondenza della battuta di Leopoldo «gli rompo il battesimo con una verga di bue»⁹¹⁴, annotò: «Non c'è offesa alla religione: è un modo di dire popolare, per indicare il bel mezzo della fronte»⁹¹⁵.

I censori si mostrarono più liberali del previsto nel concepire persino che a teatro si potesse dire:

⁹⁰⁶ Cfr. *supra*, pp. 68-70.

⁹⁰⁷ Cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 37-41, e *Copione*, doc. VIII, pp. 47-48.

⁹⁰⁸ Cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1246, e FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 104-105, e *Copione*, doc. VIII, pp. 120-121.

⁹⁰⁹ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1194.

⁹¹⁰ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 27-29.

⁹¹¹ Ivi, pp. 48-49, e FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VIII, p. 57.

⁹¹² V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1248.

⁹¹³ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 106-107.

⁹¹⁴ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1223.

⁹¹⁵ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 70-71.

Dovremmo andarci [a messa] tutti i giorni! anche se i preti mi sono antipatici. Che importa se sono antipatici? (*cercando di convincere se stesso*) Io sono cattolico, e devo andare in Chiesa lo stesso... (*assorto*) Però quanto sono antipatici!... (*con voce di dubbio*) Ma forse non sono cattolico?... forse sono protestante, senza saperlo⁹¹⁶...

Il passo, prima cassato, venne reintegrato con la nota manoscritta «potrebbe andare»⁹¹⁷.

La scena del portiere del barone Denari, che viene arrestato per coprire il sostegno del padrone al brigante Letojanni («la volontà di Dio è che i padroni non figurino»⁹¹⁸), sarebbe stata accolta con plauso dalla critica comunista:

Brancati fa intravedere nei rapporti tra i padroni e la servitù quanto feudalesimo sopravviva ancor oggi nella vita italiana. E per colmo osa far comparire sulla scena il portiere di un barone siciliano manutengolo di briganti. [...] A sentirlo parlare, per lui la volontà di Dio coincide con la sua miseria e con tutti i suoi guai: così l'ha ridotto quella morale di classe che si ammantava col nome di morale cattolica⁹¹⁹.

Viceversa, la scena venne in un primo momento cassata dalla censura democristiana. Il Direttore generale ritenne invece che potesse essere salvata, riconducendo l'ipocrisia sociale denunciata da Brancati a una mera prassi regionalistica: «Non è che una affermazione di una mentalità feudale e baronale siciliana, per cui tra il mandante e il sicario appare giusto che il sicario debba scontare. Il povero per il signore, sarebbe, qui. || Non sembra da doversi tagliare»⁹²⁰.

Al di là di singole puntualizzazioni, pur nel tentativo di facilitare la concessione del nulla osta, de Pirro – fors'anche inconsapevolmente – alterò profondamente il significato della commedia. Parte degli interventi manoscritti del Direttore generale miravano a «riconoscere, in vari punti del testo, 'agnizioni', da parte di Caterina, d'un suo perduto e autentico fondo "naturale"»⁹²¹. Si veda ad esempio il commento a pagina 38: «Questo tratto chiuso tra []» – e cioè «LEOPOLDO Non le chiami disgrazie. Lasci stare! || CATERINA Sono disgrazie, signor Leopoldo, creda a me: sono disgrazie.» – «non si dovrebbe tagliare, perché è il presupposto della catarsi finale. Caterina affermando che sono *disgrazie* certe anomalie, si proclama fondamentalmente attratta verso la naturalezza»⁹²², o quello apportato in corrispondenza della scena III, 16, che il Direttore generale propose di reintegrare poiché vi vide racchiusa «tutta la sconfessione che Caterina fa della sua vita di errore»⁹²³.

Come è noto, a seguito del rifiuto, Brancati pubblicò la commedia presso l'editore Laterza, accompagnando il testo della pièce con il pamphlet *Ritorno alla censura*. All'indomani della pubblicazione, lo scrittore confessò alla moglie Anna: «La Sprigge mi ha scritto una lunga lettera in cui loda molto il saggio, ma lamenta che la commedia sia "senza speranza". Ho paura che questa povera commedia venga giudicata severamente. Anche perché è difficile leggere una commedia. O

⁹¹⁶ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1183.

⁹¹⁷ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, p. 10.

⁹¹⁸ V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1235.

⁹¹⁹ C. Muscetta, *Uno scrittore protesta contro la censura*, cit., p. 305.

⁹²⁰ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 86-88.

⁹²¹ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 206.

⁹²² FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 37-41.

⁹²³ Ivi, p. 115 (cfr. V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1253-1255).

forse è bruttina?...»⁹²⁴. I dubbi di un autore sulla qualità della propria opera segnano l'ennesima conquista della censura.

Mentre Ignazio Silone fin dal 1952 si andava impegnando a far rappresentare la commedia in Svizzera⁹²⁵, nel novembre del 1953 l'opera venne messa in scena al Teatrangolo⁹²⁶, un teatro privato (e perciò non sottoposto alle leggi di censura) diretto a Milano da Francesco Prandi. Nell'ottobre del 1955, dietro preghiera di Anna Proclemer⁹²⁷, ad interessarsi della commedia fu il ministro degli Affari esteri in persona, il liberale siciliano Gaetano Martino⁹²⁸. Dopo averne discusso alla Camera con il Sottosegretario Brusasca, il ministro si chiese se non fosse il caso di autorizzare finalmente la commedia, dal momento che non riteneva ci fossero «ragioni effettive di carattere morale che po[tessero] giustificare un provvedimento di censura»⁹²⁹. Il Sottosegretario rispose che a suo avviso il testo poteva essere autorizzato, a patto che venissero apportati alcuni tagli («Ho fatto del mio meglio per aderire al tuo desiderio»⁹³⁰, ci tenne a sottolineare).

Tuttavia, a seguito di tale scambio epistolare non venne avanzata alcuna domanda di revisione ufficiale, se non nell'agosto del 1956, ad opera del rappresentante legale della compagnia Proclemer-Albertazzi, Angelo Sivieri⁹³¹. *La governante*, presentata con un testo leggermente sfolto rispetto a quello del 1952, ma la cui sostanza rimaneva comunque immutata, fu oggetto di due riunioni di commissione. I funzionari si divisero tra chi si dimostrò coerente con le deliberazioni adottate quattro anni prima (Zuccaro e Di Paola, rappresentante del ministero dell'Interno) e chi, invece, non senza perplessità tentò nuovamente di salvare la commedia (de Pirro, De Biase, Brancoli e soprattutto Luongo, il quale, per conto del Sindacato Autori Drammatici, avrebbe voluto autorizzare il testo con soli sette tagli). Le diverse prese di posizione dei componenti della commissione sono attestate non solo dai verbali delle sedute⁹³², ma anche dagli appunti preparatori alla riunione redatti dai singoli funzionari. Se Brancoli, pur ritenendo «estremamente arduo tagliare qua e là: non sono poche battute che, se tolte, possono attenuare la tesi e la sostanza del lavoro»⁹³³, si espresse a favore dell'autorizzazione con tagli, Zuccaro invece constatò:

Per quanto appaia chiaramente che l'autore tenda a dimostrare come la strada del vizio non conduca a buona fine, si resta tuttavia perplessi, per motivi di carattere morale, circa l'opportunità di autorizzare la

⁹²⁴ Lettera del 4 giugno 1952, in V. Brancati, A. Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, cit., p. 186.

⁹²⁵ Cfr. E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 80.

⁹²⁶ Cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Lettera della Prefettura di Milano*, 25 novembre 1953 (doc. XI). Per l'esperienza del Teatrangolo cfr. Folco Polidori, *Il Teatrangolo banco di prova*, in «Sipario», IX, 102, ottobre 1954, pp. 10-11.

⁹²⁷ Cfr. E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., pp. 88-89.

⁹²⁸ Martino fu a capo del ministero degli Affari esteri del governo Segni (6 luglio 1955-19 maggio 1957). Tra i suoi sottosegretari figura anche il nome di quell'Alberto Folchi che sarebbe divenuto ministro del Turismo e dello Spettacolo (1960-1963).

⁹²⁹ Si cita dalla lettera del 21 ottobre 1955, che, insieme alla risposta del Sottosegretario e agli altri documenti relativi alla censura de *La governante* del 1956, è custodita in FRT, fasc. 624/14655 (doc. III). Le carte sono state integralmente trascritte nell'Appendice E, *infra*, pp. 556-589.

⁹³⁰ FRT, fasc. 624/14655, *Lettera* (doc. IV).

⁹³¹ Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Richiesta di revisione*, 16 agosto 1956 (doc. V).

⁹³² Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Verbale di commissione*, 2 ottobre 1956 (doc. XI), e *Verbale di commissione*, 8 ottobre 1956 (doc. XIII).

⁹³³ FRT, fasc. 624/14655, *Proposta di valutazione*, 12 settembre 1956 (doc. VI).

rappresentazione di un'opera che porta sulla scena le manifestazioni di una anomalia sessuale che non si può non condannare⁹³⁴.

La vedova Brancati tentò di ingraziarsi de Pirro con una lunga lettera dattiloscritta, nella quale, pur consapevole che la decisione finale spettasse al Sottosegretario Brusasca, chiese di fare il possibile per la commedia del «povero Vitaliano» («Sono sicura che Lei vorrà usare ancora tutta la Sua influenza e la Sua buona volontà di amico e di uomo di teatro affinché venga resa giustizia a quest'opera unanimemente riconosciuta di alto livello artistico»⁹³⁵). De Pirro, in effetti, sfruttò tutte le armi a sua disposizione in difesa de *La governante*: propose con autorità che la commedia venisse approvata con tagli sia nel corso della prima che della seconda riunione di commissione, incalzò con stringenti domande i commissari (prima ritenne «opportuno accertare se nel dramma vi sia "l'apologia di un vizio"», quindi chiese: «se i Commissari ritengono che togliendo al lavoro ogni riferimento, sia di espressioni sia visivo, questo risulti ancora offensivo alla morale, tanto più che il suicidio della protagonista punisce sia il vizio in se stesso sia la calunnia da lei esercitata»⁹³⁶), propose soluzioni innovative (il divieto ai minori di sedici anni). Eppure, la testarda fermezza dei commissari contrari al nulla osta ebbe la meglio e Brusasca, come già prima Andreotti, si rifiutò di concedere il nulla osta alla commedia. All'Odeon non arrivò la «parola rassicurante»⁹³⁷ su cui contava Anna Proclemer, bensì l'ennesimo verbale di divieto⁹³⁸.

I tagli previsti dai commissari per l'edizione del 1956 sono in linea con quelli prospettati quattro anni prima. Si volle modificare il «troppo concreto ed isterico»⁹³⁹ «non mi toccare»⁹⁴⁰ di Caterina con la parola «lasciami» e fu ritenuta inopportuna la bonaria battuta di Leopoldo sulla legittimità delle critiche antigovernative da parte dei soli siciliani⁹⁴¹. Venne cassata nuovamente una bestemmia trattenuta da Leopoldo⁹⁴² e – ostinata stupidità – il riferimento al «battesimo»⁹⁴³. Inoltre, venne segnalata, perfino da parte del più liberale Luongo, la carezza di Alessandro a Francesca⁹⁴⁴, che era stata trascurata in occasione della prima revisione dell'opera.

La bocciatura de *La governante* sollevò l'indignazione dell'opinione pubblica⁹⁴⁵, che, dopo aver atteso con ansia l'esito della revisione, si dimostrò non tanto sorpresa dal reiterato divieto, quanto consapevole che la censura non avrebbe mai perdonato «al grande scrittore siciliano le sue

⁹³⁴ FRT, fasc. 624/14655, *Proposta di valutazione*, 22 settembre 1956 (doc. VII).

⁹³⁵ FRT, fasc. 624/14655, *Lettera*, 15 ottobre 1956 (doc. XVI).

⁹³⁶ FRT, fasc. 624/14655, *Verbale di commissione*, 8 ottobre 1956 (doc. XIII).

⁹³⁷ FRT, fasc. 624/14655, *Lettera*, 15 ottobre 1956 (doc. XVI).

⁹³⁸ Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Restituzione copione*, 24 ottobre 1956, f.to Brusasca (doc. XIX).

⁹³⁹ FRT, fasc. 624/14655, *Proposta di valutazione*, 12 settembre 1956, f.to Brancoli (doc. VI).

⁹⁴⁰ La battuta si legge in FRT, fasc. 624/14655, *Copione*, ottobre 1956, doc. XVII, p. 46.

⁹⁴¹ «E allora perché parla male dell'Italia? Solo noi siciliani possiamo lamentarci di come ci ha trattato il Governo italiano...» (cfr. *ivi*, pp. 9-11/2).

⁹⁴² Cfr. *ivi*, p. 9 (la battuta era stata già cassata in FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 8-9, e *Copione*, doc. VIII, p. 11).

⁹⁴³ Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Copione*, doc. XVII, p. 16/2.

⁹⁴⁴ Cfr. *ivi*, p. 21/2.

⁹⁴⁵ Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Rassegna stampa*, docc. IX, XX, XXII, XXIII, XXIV e XXVI.

pungenti critiche, le sue impennate, le sue frecce dalla punta immersa nel mortale veleno dell'ironia»⁹⁴⁶.

Il 22 febbraio 1963 la commedia venne messa in scena a Parigi, con una traduzione a cura di Armand Pierhal⁹⁴⁷. In Italia, solo nel 1965 Anna Proclemer poté finalmente vestire i panni di Caterina Leher⁹⁴⁸. Non era più indispensabile ottenere il visto di censura per portare sulle scene un'opera teatrale, a norma di quella legge n. 161 che Brancati non avrebbe fatto in tempo a salutare con entusiasmo, seppur – immaginiamo – moderato.

Ad una prima analisi, le carte d'archivio mostrano come, de *La governante*, i censori vollero enfatizzare il tema dell'amore lesbico, certo riscattato da un finale "catartico", ma pur sempre moralmente scabroso. Eppure, anche ai revisori non sfuggì che l'omoerotismo di Caterina fosse solo un pretesto per insistere su un tema ben più scottante e pericoloso, quello della censura. Le parole spese dallo scrittore nel marzo del 1951 in riferimento all'autobiografia di André Gide, che, come si è accennato, costituisce una delle fonti primarie dell'opera, aiutano a comprendere il perché della scelta del motivo dell'omosessualità come veicolo dell'ideologema della censura:

L'amore di Gide è [...] tinto di moralismo, i suoi peccati sono solenni e religiosi. [...] L'omosessualità è difesa da Gide direi quasi con rigore e severità. Perché un difetto così triste e, talvolta, comico, diventa in lui così serio? Perché, di questo difetto, Gide mette in rilievo soltanto il dato morale: la sincerità. L'accento non cade sull'inversione, ma sul dovere di essere sinceri; e il peccato contro natura diventa rispetto della propria natura, qualunque essa sia.

Gide è un dottore in immoralismo [...]⁹⁴⁹.

In Brancati, la dialettica tra il rispetto della propria individualità (il «dovere di essere sinceri») e il rifiuto di ciò che è considerato «peccato» dalla morale comune (e si noti la connotazione negativa che lo scrittore dà all'omosessualità, altro che esaltazione del vizio!) porta all'annullamento – anche fisico – dell'individuo. Probabilmente proprio ai libri dello scrittore francese Caterina allude quando così tenta di discolparsi: «Io ho letto dei libri che mi giustificavano. Erano libri di grandi scrittori. Ma non sono riusciti ad ottenere da me che io mi perdonassi. [...] Quegli scrittori... molte persone anche... cercavano di farla passare come priva d'importanza. Mi volevano togliere il rimorso, il mio rimorso, il solo bene che avevo nella vita! Mi esasperavano...» e ancora «Quando parlai la prima volta con la signora, quei libri stavano per averla vinta su di me»⁹⁵⁰. Il passo non sfuggì ai censori, che lo cassarono ripetutamente⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ *Censura amara*, in «Tutto Roma», III, 28, 29-30 settembre 1956, p. 4 (l'articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori, custodita in FRT, fasc. 624/14655).

⁹⁴⁷ Cfr. E. Zappulla, *Il guizzo iniquo della censura*, in *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, a cura di A. Andreoli e F. De Leo, cit., p. 90.

⁹⁴⁸ *La governante* venne messa in scena con la regia di Patroni Griffi; la prima si tenne al Teatro Duse di Genova.

⁹⁴⁹ V. Brancati, *Diario romano*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1528. Più avanti si legge: «Gide, per il suo temperamento, era invece portato all'errore doloroso di voler rendere il piacere sacro, liberandolo da ogni rimorso. [...] Questo piacere [...] ha qualcosa di fatale e di tragico» (ivi, p. 1530).

⁹⁵⁰ Id., *La governante*, ivi, pp. 1253-1255.

⁹⁵¹ Nel 1952 (cfr. FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 112-119, e *Copione*, doc. VIII, pp. 133-134 e 135) e nel 1956 (cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Copione*, doc. XVII, pp. 20-21/3).

Dunque, il tema centrale della commedia, per ammissione dello stesso Brancati⁹⁵², è quello della morale convenzionale e della responsabilità individuale («Tutti i filosofi che liberano dalla responsabilità personale, Freud, Marx, sono in gran voga. La gente non vuole più rispondere dei propri atti. [...] Mia, la colpa non è mai»⁹⁵³), della colpa e dell'innocenza⁹⁵⁴, della calunnia, della censura. Quest'ultima viene esplicitamente tirata in causa da Alessandro Bonivaglia, quando afferma:

Perché dovrei difendere la borghesia italiana? È stata la borghesia italiana a impedirmi di scrivere per dieci anni. [...] Quali meriti ha la borghesia italiana? Cultura, no. Nessuno in Italia legge libri o va a teatro. [...] Spirito di sacrificio? No. [...] Per libertà, il padrone del mio giornale intende non la mia di scrivere tutto quello che penso, ma la sua, di pagare gli articoli meno che al tempo della dittatura. [...] Moralità? La moralità italiana consiste tutta nell'istituire la censura. Non solo non vogliono leggere o andare a teatro, ma vogliono essere sicuri che nelle commedie che non vedono e nei libri che non leggono non ci sia nessuna delle cose che essi fanno tutto il giorno – e dicono. Chiudere la bocca agli scrittori; ecco il sogno degli italiani⁹⁵⁵.

Il passo, dapprima cassato, venne annotato da de Pirro con la seguente postilla: «Non sembra opportuno tagliare questo pezzo, quasi riconoscendo che è offensivo o accusando il colpo. Omnia munda mundis»⁹⁵⁶. Nel 1956, nel copione consegnato ai censori, l'ultima parte della battuta venne significativamente omessa dalla compagnia⁹⁵⁷.

La denuncia brancatiana, però, non era rivolta solo alla censura ufficiale, ma alla censura intesa «nella sua più ampia accezione socioculturale: il precetto morale e religioso di Stato e i devastanti effetti di autocensura che esso produce negli individui»⁹⁵⁸. Se era possibile eliminare le frasi più crude e le scene più ardite, non lo era altrettanto sorvolare sul nucleo motore di tutta la commedia, che Brancati sapientemente affida non solo alla singola battuta, ma anche – di nuovo – alla modalità di rappresentazione del personaggio drammatico.

Tutti i personaggi della commedia sono preda di una lotta interiore tra un io autentico e un io convenzionale, tutti tradiscono una natura doppia, una marcata ipocrisia (e anche la scena del barone e del portinaio, ad una prima lettura poco funzionale all'andamento drammatico, ribadisce il concetto dell'ipocrisia, declinandolo in chiave sociale). È questo un dato evidente per i protagonisti, Caterina, rigida moralista («mi sono convinta che le inibizioni, in massima parte, sono cose di cui non bisogna guarire, specialmente se il soggetto è una donna»⁹⁵⁹), che si strugge di non poter «purificare il mondo»⁹⁶⁰ e si rivela incapace di reprimere perfino le proprie pulsioni

⁹⁵² «Come i lettori potranno vedere, la sostanza della vicenda, narrata in questa commedia, è più la calunnia che l'amore fra le due donne» (V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1538).

⁹⁵³ Id., *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1225.

⁹⁵⁴ Cfr. A. Di Grado, *"Protestante senza saperlo"?*, cit., p. 110.

⁹⁵⁵ V. Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1217-1218. Il passo ricorda una battuta di *Anni facili*, che sarà a sua volta censurata: «L'Italia è il paese delle calunnie, purtroppo. Vede, siamo un po' come le automobili durante le giornate di pioggia che passando l'una accanto all'altra si schizzano il fango. Noi ci schizziamo fango sulla faccia» (cfr. *supra*, p. 87).

⁹⁵⁶ FRT, fasc. 624/7426, *Copione*, doc. VI, pp. 61-64.

⁹⁵⁷ Cfr. FRT, fasc. 624/14655, *Copione*, doc. XVII, pp. 9-11/2.

⁹⁵⁸ S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 204.

⁹⁵⁹ V. Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1193.

⁹⁶⁰ Ivi, pp. 1238.

omoerotiche⁹⁶¹; il vecchio Platania, che nella mondana (e papalina) Roma lotta per liberarsi della tradizionale maschera del gallismo siciliano; ma anche Enrico, passionale amante e marito reso infedele dallo stigma della sua terra («È l'artiglio della Sicilia che ci portiamo dappertutto. Non possiamo farci nulla»⁹⁶²), ed Elena, irrimediabilmente superficiale nonostante le frequentazioni intellettuali. L'accostamento dei due mondi incarnati dai protagonisti, quello calvinista di Caterina e quello cattolico-borghese di Leopoldo⁹⁶³ (quello della «pena» e quello dello «schifo»⁹⁶⁴, quello della tragedia e quello della comicità), costituisce il banco di prova di questi conflitti, li acuisce, li fomenta, sembra infine riuscire a ricomporli. Con la morte della protagonista, l'ennesima di cui la figura patriarcale può dirsi indirettamente responsabile, il suicidio di Caterina denuncia il fallimento di ogni tentativo di conciliazione.

La lettura operata dai censori sul testo de *La governante* ridusse il conflitto interiore di Leopoldo tra l'identità individuale e convenzionale ad un atteggiamento di maniera⁹⁶⁵ («Leopoldo [...] ha una reazione contro tutti i pregiudizi della sua terra e si atteggia a liberale e spregiudicato, benché la sua vera natura siciliana sia il substrato di tutte le sue azioni»⁹⁶⁶) e tentò di rimuovere il significato politico che consapevolmente Brancati affidò alle pagine della commedia.

Invece, i revisori si mostrarono consapevoli del fatto che, al netto di una continuità di temi, *La governante* segnò uno scarto rispetto alla precedente produzione teatrale dell'autore⁹⁶⁷, scarto che si evidenzia per lo più sul piano stilistico, con quella che, sulla scorta di Nino Borsellino, potremmo definire la "conversione" al tragicomico, laddove «il tragico resta all'interno di una mimesi che continua la recita del comico, perfino esasperatamente farsesca. In questa contaminazione stridente dei due registri consiste la novità dell'ultimo Brancati»⁹⁶⁸. Ad esempio, Giuseppe Sala, pur criticando la svolta operata nella commedia, scrisse che

In essa l'antico sessualismo dello scrittore ha creduto di fare un passo avanti: ha lasciato il *gallismo* dei suoi romanzi ed ha creduto di raffinare la sua ossessione attraverso una sensualità più cerebralizzata in cui peraltro è assente quel senso di istintivo e di naturale che giustificava, sia pure nel loro eccesso, le opere precedenti.

Che Brancati non esca dal suo vecchio mondo di gallismo siciliano ne è prova il fatto che l'unico personaggio che si sostenga, pur con parecchie forzature, è quello di Leopoldo Platania, catanese trapiantato a Roma; gli altri personaggi sono infatti delle ombre mutuate da Sartre o dalle consuete

⁹⁶¹ Cfr. G. Finocchiaro Chimirri, *Per una lettura analitica di Brancati*, cit., p. 49, che però della conflittualità tra le varie anime del personaggio dà una lettura psicanalitica.

⁹⁶² V. Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1244.

⁹⁶³ «Brancati ha osato mettere in caricatura lo scadente cattolicesimo di una famiglia borghese italiana, ridotta all'ipocrita e banale principio che per coprire una sensualità da pomicioni "un po' di religione ci vuole". Al confronto, una calvinista che si uccide è una concezione troppo seria, troppo elevata» (C. Muscetta, *Uno scrittore protesta contro la censura*, cit., p. 305). Per lo sguardo di Brancati sul calvinismo, filtrato per lo più da fonti letterarie (Gide, Milton, Croce), cfr. A. Di Grado, *"Protestante senza saperlo"?*, cit., pp. 107-114.

⁹⁶⁴ V. Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1202.

⁹⁶⁵ Cfr. S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., p. 205.

⁹⁶⁶ FRT, fasc. 624/7426, *Verbale di commissione*, 20 dicembre 1951 (doc. III).

⁹⁶⁷ Cfr., tra gli altri, P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 94, e A. Di Grado, *"Protestante senza saperlo"?*, cit., p. 112.

⁹⁶⁸ Nino Borsellino, *Le metamorfosi del comico*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta e Mirella Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, antologizzato in *Vitaliano Brancati*, a cura di Walter Pedullà, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010, p. 332.

commedie che circolano sui palcoscenici di Francia e di Italia, in cui con monotonia esasperante vengono rappresentati incestuosità, anormalità sessuali e casi patologici⁹⁶⁹.

Parimenti, Carlo Brancati fu costretto a riconoscere che

Il motivo sessuale ricorre in grandissima parte di tutta la produzione di Brancati. Vero è, però, che, lungi dal compiacersi in una ricerca ad effetti pornografici, l'A. non manca mai, pur rimestando nel fangoso e nel lubrico, di trarne una sua amara morale. Denunciato il fatto o la situazione, al di là della battuta o della forzatura medesima di talune compiacenze di parola, resta l'angoscia di una creatura, o il dramma, se pure ristretto in limiti provinciali, di un gruppo.

Anche ne "La governante" la materia è scabrosa. Qui, forse più che in altri lavori di Brancati, v'è diffuso come un senso di pietà, un sopito desiderio di comprensione e di riscatto [...]⁹⁷⁰.

Il valore de *La governante*, da paragonarsi solo al *Don Giovanni involontario*, venne ampiamente riconosciuto dalla critica coeva, che comprese immediatamente che, con la commedia, Brancati aveva «tentato di approfondire le dimensioni del suo mondo artistico e di darci qualcosa di più che un semplice divertimento satirico»⁹⁷¹. Nel 1960, ad esempio, De Monticelli scrisse che «gli altri pezzi teatrali di Brancati sono tutte prove di avvicinamento a un "genere" per cui lo scrittore catanese aveva una chiara vocazione; e se fosse vissuto ce ne avrebbe dato prove assai maggiori»⁹⁷².

Se ci si limita alla produzione antecedente la commedia del '52, il tentativo di Brancati di dare vita a un «teatro militante d'intervento»⁹⁷³, di sfruttare la «comicità come arma, [...] l'arma civile del non troppo frequentato Aristofane»⁹⁷⁴ riesce alle volte troppo scoperto. Probabilmente, con il passare del tempo non tutte le opere teatrali dell'autore sono riuscite a «morire alla vita per rinascere unicamente all'arte»⁹⁷⁵, come Brancati auspicava nel 1946. Con *La governante* ci sembra invece che il drammaturgo sia riuscito a dosare con maggiore equilibrio la propria carica polemica, sapendo rinunciare agli aspetti più apertamente rivistaioli che avevano minato la buona riuscita di tante delle opere precedenti. Nell'opera, la natura burattinesca del personaggio non viene immortalata nella sua staticità, ma risulta lo sconcertante risultato di un movimento dialettico e il tema dell'ipocrisia sociale viene affrontato sì apertamente, ma in modo formalmente più indiretto. Così, la satira diviene più efficace, e anche più pericolosa. Alla pari di *Paolo il Caldo* per la narrativa, *La governante* può forse essere letta come la prova di un nuovo indirizzo della ricerca teatrale brancatiana, che, dopo aver superato la fase dell'abbuffata, della nausea, del rigetto, può finalmente iniziare a mettere in pentola nuove forme espressive.

Al centro, rimane sempre un tema che fin dalle prove giovanili non ha mai abbandonato l'arte di Brancati: quello della censura, trattato con un impeto di denuncia e desiderio di espiazione che accomuna l'autore alla governante⁹⁷⁶. Questa era la verità italiana che Brancati desiderava smascherare, servendosi di mezzi espressivi alternativi rispetto a quelli maggiormente sfruttati dai

⁹⁶⁹ FRT, fasc. 624/7426, *Lettera*, 4 gennaio 1952 (doc. IV).

⁹⁷⁰ FRT, fasc. 624/14655, *Proposta di valutazione*, 12 settembre 1956 (doc. VI).

⁹⁷¹ C. Muscetta, *Uno scrittore protesta contro la censura*, cit., p. 305.

⁹⁷² R. De Monticelli, *Al Convegno "Questo matrimonio si deve fare"*, op. cit.

⁹⁷³ V. Gazzola Stacchini, *Il teatro di Vitaliano Brancati*, cit., p. 17.

⁹⁷⁴ N. Borsellino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, cit., p. 687.

⁹⁷⁵ V. Brancati, *La commedia di Raffaele*, op. cit.

⁹⁷⁶ Cfr. P.M. Sipala, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 97.

contemporanei scrittori neorealisti («LEOPOLDO Come sono insipidi, questi scrittori! Devono descrivere tutto. [...] || CATERINA Quest'arte di descrivere quello che si vede si chiama realismo. || LEOPOLDO Ed è una rottura di...»⁹⁷⁷).

«Non mi guardi. Cerchi di non capirmi, per favore» – implora Leopoldo ad Alessandro Bonivaglia – «Perché a lei basta uno sguardo per capire tutto... tutto. [...] Ha detto [...] quello che lei dice sempre, sia quando parla sia quando scrive: la verità»⁹⁷⁸. La stessa «implorazione d'indulgenza» si può intravedere dietro ogni parola che i censori spesero per condannare un'opera di Brancati. Non potendo ottenere che la verità non venisse pronunciata, fecero in modo che non fossero molti quelli che poterono ascoltarla. Quando finalmente venne il momento, per lo scrittore era ormai troppo tardi. Come per Caterina Leher, anche per Vitaliano Brancati, al termine di un duro corpo a corpo, fu la censura a sopravvivere.

⁹⁷⁷ V. Brancati, *La governante*, in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1240.

⁹⁷⁸ Ivi, pp. 1256-1257.

3. Giovanni Testori, lo scandalo e la calce

Nel regalare a Giovanni Testori, ancora bambino, alcuni libri d'arte, capitava che la cugina più grande, pittrice, ne strappasse le pagine che riproducevano i dipinti più arditi, nascondendo così la nudità delle Veneri¹. Fu questa forse la prima, domestica e protettiva, forma di censura che Testori conobbe.

A soli vent'anni, per Testori fu la volta della prima censura di un allestimento teatrale e del «primo dei numerosi *patratat* con la Chiesa»². Imperversava la guerra e il giovane, sfollato con la famiglia in Valassina, aveva deciso di allestire insieme ad alcuni ragazzi suoi contemporanei una versione dell'*Amleto*, presso il santuario di Campoè: «in mezzo ai boschi. La scena fu posta tra i due pilastri del cancello del santuario, con i fari di due automobili, dietro, che la illuminavano. [...] Fu un successone»³. Non appena il prete di Caglio, che aveva dato il suo assenso alla prima rappresentazione, venne a conoscenza che il ricavato della messa in scena sarebbe stato destinato agli orfani e non a sovvenzionare il santuario, le successive rappresentazioni vennero annullate, con la scusa che non si potessero tenere in un luogo sacro. In segno di protesta la compagnia affisse alcuni cartelli che spiegavano le ragioni dell'improvvisa sospensione delle repliche. Tuttavia, i manifesti vennero strappati. Testori ricorda che il prete, durante la messa, invitò ad avere pietà per quel «povero disgraziato»⁴.

Nel 1947, studente alla Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica di Milano, dove si era legato a Mario Apollonio, Testori avrebbe dovuto discutere una tesi di laurea incentrata sulla forma dell'arte nella pittura moderna. Tuttavia, alcune tesi sostenute nel lavoro relative all'estetica del cubismo e del surrealismo vennero considerate «eretiche»⁵ e indegne per l'Università inaugurata da padre Agostino Gemelli nel 1921. Come già anticipato dal professore di storia dell'arte Baroni, durante la seduta di laurea presieduta da Sergio Mochi Onory la tesi venne respinta e a Testori venne consigliato di rimodularne qualche passaggio. Dapprima il laureando tentò di discutere il proprio lavoro presso l'Università Statale, ma, dopo aver appreso che avrebbe dovuto sostenere cinque esami integrativi, decise di assecondare le esigenze della commissione e di effettuare i tagli richiesti. Si laureò dopo poco più di un mese, dichiarando ai professori: «La tesi, così com'è, non m'interessa più»⁶. Il caso suscitò un piccolo clamore: Carlo Bo ne scrisse sulle colonne del «Corriere Lombardo», in un articolo dal titolo *Cultura e falsità*. Sarebbe stato il primo dei numerosi incontri tra il critico ligure e l'artista di Novate. Lo stesso Gemelli invitò senza successo Testori a contraddire la polemica sollevata da Bo: «No, è la verità. Perché dovrei?», sembra sia stata l'unica risposta che ricevette⁷.

¹ Luca Doninelli, *Conversazioni con Testori* [1993], nuova edizione a cura di Davide Dall'Ombra, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2012, p. 83.

² Ivi, p. 47.

³ Ivi, pp. 46-47.

⁴ Ivi, p. 47.

⁵ Ivi, p. 51.

⁶ Ivi, p. 51.

⁷ Cfr. Fulvio Panzeri, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi & C., 2003, p. 38.

Testori si rifiutò di parlare di scandalo e censura per i fatti che coinvolsero gli affreschi dei quattro evangelisti da lui dipinti tra il 1948 e il 1949 nella cupola della Basilica di San Carlo a Milano⁸. Era intervenuta la Sovrintendenza ai Monumenti, che probabilmente aveva considerato lo stile picassiano delle pitture testoriane poco consono al profilo neoclassico della chiesa. Lo stesso Testori coprì gli affreschi con la calce. Parallelamente, distrusse tutti i quadri fin lì prodotti; solo una *Crocifissione* si salvò dall'oblio e venne esposta nel 1993 ad Aosta⁹.

Anche il Testori critico d'arte continuava a provocare. Nel 1952, su proposta del maestro Roberto Longhi, conosciuto da pochi mesi, scrisse per «Paragone» un saggio su Francesco Cairo¹⁰, figura animata dall'«attesa che, dal doloroso e ribelle fluir degli anni, nasca, per un'operazione fecondata da pustole, lagrime mute ed orrori, un'immagine che quegli anni salvi [...], una forma che resti, per i propri fratelli, a testamento»¹¹. A nulla valse il beneplacito del direttore della rivista, che «con grande coraggio»¹² aveva osato pubblicare lo scritto, il «battesimo ufficiale»¹³ del Testori critico d'arte. Proprio al grande critico e professore arrivarono numerose lettere piene di insulti rivolti all'autore dell'articolo (ad esempio da parte dei futuri amici dell'artista di Novate, Francesco Arcangeli e Rodolfo Pallucchini). Longhi, che all'epoca aveva minimizzato la questione, solo in punto di morte mostrò a Testori le missive di protesta¹⁴. Ricorda l'autore:

c'era chi diceva che non ero un critico d'arte, ma un soggetto labile di mente, da psicanalizzare. E lui [Longhi], in risposta: "Vedrete, vedrete..." In effetti, si tratta di uno dei saggi più belli che abbia scritto, in cui è pur vero che, per interpretare questo pittore del *furibondo erotico*, mi sono spinto ai limiti tra critica, letteratura e psicanalisi¹⁵.

A cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta arrivarono le prime, dure, censure governative¹⁶: per *Il ponte della Ghisolfa* (1959) Testori venne denunciato e sottoposto a processo: sarebbe stato assolto solo grazie alla prescrizione. Sempre nel '59 *La Maria Brasca* veniva tagliata dalla censura preventiva, che impose anche il rifacimento di un'intera scena. Il 1960 fu poi l'anno di *Rocco e i suoi fratelli* (liberamente ispirato alla prima raccolta di racconti testoriana), e de *L'Arialdà*: il film di Visconti, prima mutilato e autorizzato con un divieto ai minori di 16 anni, venne sequestrato dal procuratore di Milano e accolto da numerosissime polemiche (fu autorizzato con divieto ai minori anche nel 1969 e nel 1979); la pièce allestita dallo stesso Visconti venne bocciata per due volte,

⁸ Cfr. Ambrogio Borsani, Maria Giulia Minetti, *Giovanni Testori. In principio fu il Verbò*, in «Epoca!», XL, 2019-2020, 25 giugno 1989, p. 55.

⁹ Cfr. Fulvio Panzeri, *Cronologia testoriana*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di Gilberto Santini, prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo, Urbino, QuattroVenti, 1996, p. 164.

¹⁰ Giovanni Testori, *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», III, 27, marzo 1952, pp. 24-43.

¹¹ Ivi, pp. 25-26.

¹² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 132.

¹³ Marco Antonio Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», 5, gennaio-giugno 2015, p. 69.

¹⁴ Cfr. F. Panzeri, *Cronologia testoriana*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 165.

¹⁵ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 133. Cfr. M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 69: «il saggio ancor oggi si rivela [...] un discorso magmatico che affonda, e si nutre, nel magma pittorico. La scrittura vuole essere l'equivalente della materia pittorica», e ivi, p. 70: quello del saggio è «un tono vicino a certe scritture di analisi dell'io, le confessioni dei mistici, oppure le tirate polemiche contro i piaceri nei discorsi dei padri della Chiesa che sentiamo premere sotto il tessuto della scrittura».

¹⁶ Cfr. *infra*, par. 3.2.

quindi autorizzata con tagli e un divieto ai minori dalla censura preventiva. Dopo la prima milanese, venne sequestrato il volume edito da Feltrinelli e vennero posti i sigilli al teatro. Di nuovo con Visconti, per *La monaca di Monza*, Testori ricevette un altro divieto ai minori di diciotto anni (1967).

L'Ambleto incontrò numerosi ostacoli da parte delle istituzioni, che solo all'ultimo accordarono il permesso di agibilità al teatro nel quale l'opera doveva essere rappresentata (1973). *Factum est* venne accolto con aspre polemiche (1981), dovute alle tesi antiabortiste ivi sollevate. La prima di *In exitu* (1988), opera rifiutata dai circuiti teatrali ufficiali, fu violenta ed esasperata non meno di quella de *L'Arialdà* di ventisette anni prima. *Verbò* fu vietato ai minori di 18 anni nel "vicino" 1989.

Furono poi in molti coloro che criticarono i polemici trafiletti testoriani pubblicati sulla prima pagina del «Corriere della Sera»¹⁷, testata per la quale a partire dal 1978 lo scrittore svolgeva il ruolo che fu di Pasolini. Nel 1979, sul giornale cattolico «Il Sabato», commentando le diatribe che gli articoli non cessavano di suscitare, Geno Pampaloni sostenne che la «veemenza di confessione» che caratterizzava tali scritti venisse erroneamente confusa con un fare propagandistico e un'inutile volontà di provocazione:

Non credo che Giovanni Testori ami molto il ruolo (dico il ruolo, non il mestiere) del giornalista: credo al contrario che vi adempia come a un dovere, lo porti come un cilicio. Se questo è vero, molte delle accuse velenose che gli sono state rivolte vengono dimensionate. È anche giusto riconoscere, a mio parere, che quelle accuse sono spesso più velenose che non pertinenti, considerando la parte da cui provengono. I suoi avversari interpretano, accolgono i suoi articoli come sfide. In effetti i suoi articoli sono, in senso proprio, delle sfide; ma sono rivolte principalmente contro se stesso, ciò che un laico, o meglio un laicista, difficilmente riesce a capire. Si pensa infatti, da parte dei suoi avversari, che la veemenza con cui il Testori si scaglia contro ciò che egli ritiene il male sia una veemenza di provocazione e di propaganda: io la definirei al contrario una veemenza di confessione¹⁸.

La violenza delle controversie fece sì che, dalla fine degli anni Settanta fino alla morte, Testori si percepisse come un isolato, almeno nel mondo delle lettere e del teatro: «io sono tenuto alla larga sia dalla letteratura che dai letterati, perché sono un infettato. [...] La mia non è letteratura. Probabilmente esce da me un puzzo insostenibilmente religioso che la cultura [...] recepisce anche troppo»¹⁹. Era quello forse il prezzo per aver sempre rifuggito ogni forma di istituzionalizzazione, facile categorizzazione o ipocrito posizionamento (dichiarò nel 1985: «Non faccio parte dei finti rivoluzionari che hanno forse resistito al fascismo, ma si sono arresi al consumismo»²⁰). Scalzando posizioni di potere – potere politico e potere culturale –, rifiutando di compromettersi per «raggiungere e arraffare le sedie del rapporto con la società; cioè a dire, del comando e del potere»²¹, luoghi «d'un arrembaggio famelico e, a suo modo, esemplare»²², privo di una "casa

¹⁷ Gli scritti morali pubblicati sul «Corriere» tra il 1977 e il 1981, insieme ad altri articoli editi su «Il Sabato», vennero raccolti da Testori e pubblicati nel volume *La Maestà della vita* (Milano, Rizzoli, 1982).

¹⁸ Geno Pampaloni, *Commentatore morale sul Corriere della Sera. Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, in *Il caso Testori*, dossier de «Il Sabato», II, 43, 27 ottobre 1979, p. 11.

¹⁹ Giovanni Testori, *La parola, condanna e menzogna. Conversazione con Gilberto Santini* [1990], in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 105.

²⁰ Id., *La sacralità del teatro. Conversazione con Agnese Grieco* [1985], ivi, p. 94.

²¹ Id., *La cultura marxista non ha il suo latino*, in «Corriere della Sera», 4 settembre 1977, p. 3, ora in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, a cura di Giuseppe Frangi, Davide Rondoni, Milano, Rizzoli, 2020, pp. 3-8 (la citazione è a p. 3).

politica”²³, disprezzando le «mafie»²⁴ della cultura e le censure che a suo avviso imponevano – censure «ancora più subdole di quell’antico statuto»²⁵ –, andava conducendo le sue solitarie battaglie contro il consumismo che aveva investito anche gli intellettuali e il moderno esercizio della cultura «baldracchescamente riuscit[a] a fondere in sé il peggio del laicismo e il peggio del clericalismo»²⁶.

Da un lato Testori denunciava la forma di censura a cui la società consumistica degli ultimi decenni del Novecento aveva sottoposto la cultura occidentale: una censura subdola, che agendo nel nome del «libertarismo», di fatto imponeva una parola omologata e impediva margini di dissenso²⁷. Dall’altro, accusava la sinistra parlamentare e osava criticare chi, pur opponendosi al Palazzo, era ben inserito nei «Palazzetti che hanno nome arte, cinema, giornali, editoria, teatro e insomma la bellissima esilarantissima cultura»²⁸ (un nome tra gli altri: Pier Paolo Pasolini²⁹):

noi che fummo sequestrati (come autori, s’intende) ai tempi del moralismo democristiano, torniamo ad esserlo per mano, segreta, ma non troppo, di coloro che siedono ai posti di quei nuovi comandi. Nuovi li si chiama, quantunque rivelino penosissimi acciacchi; e vetuste capacità di vendere se stessi al mercato... delle vacche³⁰.

Nel criticare tale organizzazione culturale, Testori accusava un’intera classe politica³¹, rea di aver trasformato «atti rivoluzionari in atti bancari» (come scrisse ne *La cultura marxista non ha il suo latino*, articolo polemico pubblicato in risposta a un intervento di Napolitano su «l’Unità» e che suscitò grandissimo dibattito³²), e un sistema ideologico, quello marxista. Ad esso opponeva una

²² Ivi, pp. 3-4.

²³ Cfr. Id., *Edipus. Conversazione con Tino Dalla Valle* [1977], in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 68.

²⁴ Id., *Dal moralismo di governo alla sinistra. La persecuzione continua: oltre il Muro*, in «Corriere Cultura», inserto del «Corriere della Sera», 23 dicembre 1990, p. 11.

²⁵ Id., *Restano i bavagli e sono quelli veri*, in «Il Sabato», VII, 5, 4 febbraio 1984, p. 12.

²⁶ Id., *Dal moralismo di governo alla sinistra*, op. cit.

²⁷ Nei regimi dittatoriali, «chi diceva di no, doveva trovare il modo di dirlo senza essere fucilato. L’autoritarismo di oggi è più perverso, perché non si presenta sotto le spoglie della violenza palese, bensì sotto quelle del libertarismo. Tu sei libero. Di cosa? La lingua è stata tagliata, la retina riempita di immagini costruite da altri, l’orecchio ingannato: che libertà è? La parola te la dicono loro, anzi, te ne dicono tante» (Id., *Parola e incarnazione*, intervista di Luca Doninelli, in «Il Sabato», 1° agosto 1987, ora in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 457-467, la citazione è a p. 462).

²⁸ *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, a cura di Gianni Valle, in *Teatro Pier Lombardo, Quaderno di critica per la messa in scena dell’Arialda di Giovanni Testori*, Verona, Antèditore, 1976.

²⁹ «L’ho visto [Pasolini] due volte e abbiamo litigato. Era contro il Palazzo, ma era dentro il Palazzo culturale. Non è giusto parlarne male. Per rispetto.» (Claudio Altarocca, *Intervista con Testori. «Da Milano l’Apocalisse»*, in «La Stampa», CXXV, 30 dicembre 1991, pp. 1 e 13; la citazione si trova a p. 13).

³⁰ G. Testori, *Restano i bavagli e sono quelli veri*, op. cit.

³¹ «Accuso i partiti: un disastro, una poltiglia. La dc più degli altri per il nome che ha indegnamente portato» (C. Altarocca, «Da Milano l’Apocalisse», cit., p. 13).

³² Giovanni Testori, *La cultura marxista non ha il suo latino*, in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., p. 4. Nell’articolo, Testori ripercorre anche il tormentato rapporto che fin dagli esordi aveva intrattenuto con la comunità intellettuale legata al Partito Comunista: «Accettato ai primi tempi, seppur di striscio (quando [...] mi si leggeva “sbagliato”, come poi dai medesimi è stato ammesso); tenuto, successivamente, in disparte (non chiedevo e non chiedo di meglio); quindi attaccato, colpito e deriso come colui che ancora crede (ed in effetti credevo e credo) che dentro di noi resista una nebbia, un refole, di ciò che un tempo chiamavamo

visione di fatto privatistica (si legge ancora sulle colonne del «Corriere»: «proprio questo intendevo fare: difendere il valore, appunto, del privato; dell'individuo»³³), eretta a baluardo da un lato del principio della sacralità dell'individuo, dall'altro della possibilità dell'intellettuale di esprimersi liberamente nelle proprie opere. Si leggano le parole spese da Testori in un'intervista del 1991³⁴:

siamo alla disfatta clamorosa e dolorosa del comunismo e del capitalismo, di tutti gli orgogli umani che hanno strozzato il senso primo della vita. Il crollo del comunismo è più grandioso, perché definitivo. Il crollo del capitalismo è invece subdolo, perché il capitalismo ha più brillori, più chimere e maschere da mettere addosso ai suoi cittadini sconfitti. Il capitalismo addormenta, sa rinviare la presa di coscienza.

Dunque, la vita di Testori fu scandita dallo scandalo. Forse non saremmo troppo lontani dal vero se affermassimo che, di ciò, lo scrittore sia stato più soddisfatto che dispiaciuto³⁵, e sarebbe superficiale legare i motivi dell'indignazione esclusivamente al lessico audace e a tratti violento che caratterizza le opere dello scrittore lombardo. Piuttosto, bisognerà prendere in considerazione che la volontà di evocare lo *σκάνδαλον*, evangelicamente inteso (lo scandalo per eccellenza essendo provocato dall'insanabile contraddizione di Cristo, divino e umano)³⁶, fosse ampiamente prevista dalla poetica testoriana, fondata sulla ricerca di una «sanguigna dissacrazione»³⁷ e sull'obiettivo dichiarato di provocare il pubblico e di sfidarlo. In occasione dell'aggiudicazione del premio Etna Taormina nel 1973 per *Nel Tuo sangue*, Testori dichiarò: «Le poesie che ho raccolto sotto il titolo *Nel Tuo sangue* esprimono una specie di lotta, e di estremo confronto, con la figura del Cristo: un rapporto di amore-odio così come avviene in ogni forma di esperienza amorosa in cui si è portati a identificare l'oggetto del proprio amore con Dio»³⁸. E si legga, ancora, la sintesi offerta da Geno Pampaloni:

Il suo appello ci appare così drammatico, così talora insolente, così ultimativo e in definitiva così «scandaloso» perché ambisce ad arrivare al cuore dell'uomo, al segreto delle sue scelte d'anima, al luogo spesso a noi stessi sconosciuto ove è nascosta la nostra identità e il senso che attribuiamo al nostro stesso destino. Il suo linguaggio, aspro e torrentizio, scavalca le convinzioni democratiche, coinvolge la salvezza, l'anima, corre al di là della storia. [...] Non esiste per lui quella che Bonhoeffer diceva la

anima; nominato di a-storico e a-sociale; ovvero, interessato solo a metafisici, ormai defunti problemi; [...] infine, e ultimissimamente, "lasciato" [...]; già, ma come si fa a "lasciare" chi non ha mai chiesto di venir preso?» (ivi, pp. 6-7).

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ C. Altarocca, «Da Milano l'Apocalisse», cit., p. 13.

³⁵ Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 52.

³⁶ Cfr. Corinzi 1 «[22] E mentre i Giudei chiedono i miracoli e i Greci cercano la sapienza | [23] noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei, stoltezza per i pagani». Per la rilevanza dello «scandalo» nelle vicende censorie di un altro autore del panorama novecentesco italiano, Giovanni Papini, cfr. l'analisi condotta in Francesca Golia, *Giovanni Papini e lo specchio dello scandalo*, in *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, a cura di Lucia Bachelet, Francesca Golia, Enrico Ricceri, Eugenia Maria Rossi, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020, pp. 39-56.

³⁷ Sono parole della cronista Marialivia Serini (1972), cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 140.

³⁸ Sono parole di Giovanni Testori pubblicate in *Il premio internazionale di poesia Etna Taormina 1973*, in «Uomini e libri. Periodico illustrato di critica e di informazione letteraria», X, 47, gennaio-febbraio 1974, p. 28. Il premio venne aggiudicato nel dicembre del 1973 da parte di una giuria composta da Falqui, Vigorelli, Accrocca, Chiara, Curci, Jacobbi, Ripellino, Spagnoletti, Jelo e Damigella.

«penultima» parola; egli corre subito all'ultima, decisiva e radicale, che è quella di Dio. Ciò dovrebbe insegnare qualcosa di essenziale a chi lo giudica: che non si può prescindere, perché egli stesso non lo può, dalla sua impetuosa intransigenza di fede, che egli sembra pagare in termini (conciliabili soltanto nella dimensione cristiana, o, se si vuole, cristologica) di dolore e di riconoscenza³⁹.

Come si vedrà nel paragrafo successivo, che precede la ricostruzione delle vicende censorie delle singole opere e mira a mettere a fuoco alcune caratteristiche della poetica testoriana, lo scandalo è dovuto a un'arte che non evita di toccare gli aspetti più controversi della società (la vita del proletariato urbano negli anni del boom economico, le contraddizioni del capitalismo, l'omosessualità...) e dell'uomo (la nascita e la morte, l'eros, il peccato e il perdono...). Al contrario, come anticipato dalle parole del critico romano, l'opera testoriana si pone esplicitamente come tentativo di indagare il nucleo tragico dell'esistenza, di toccare il centro disperato e salvifico della realtà, sottolineando il profondo dolore e la struggente necessità di amare che ne deriva. Nel far ciò, l'autore rifiuta una concezione dello stile come estetica pura e scommette su un linguaggio, che, variando al variare delle ferite di volta in volta aperte, riesca a incarnare la contraddizione di cui si fa portavoce. Lo si vede fin da *I segreti di Milano*, laddove Testori attinge e sfrutta – ma nel contempo riformula e distorce – i motivi e le risorse espressive di quel neorealismo tanto invisibile alla censura del dopoguerra.

Soprattutto, la sfida di Testori è quella di intendere la letteratura e il teatro come un fatto morale – se non religioso e rituale –, senza scadere nel moralismo e senza nulla concedere ad atteggiamenti dimostrativi o a posture paternalistiche e redentive. Tale sfida passa per la convinzione che il pudore e il sentimento morale non possano essere conquistati se non vivendo la colpa e il peccato. O, forse, più che una convinzione, quello di Testori è un interrogativo, uno dei tanti sollevati dal suo teatro, che, più di dare risposte, è propenso a formulare domande, la cui risposta spesso si rivela irraggiungibile o indicibile.

Cerbero diffidente verso la disperazione che Testori portava sulle scene, ben più che nei confronti di qualche imprecazione o allusione erotica⁴⁰ (Andreotti insegna: “i panni sporchi si lavano in casa”⁴¹), la «bestia censoria»⁴² non rimase a guardare. Come con la calce gettata sugli affreschi del San Carlo, la censura svolse forse un ruolo in quel circolo vizioso e virtuoso di creazione e autodistruzione che rende Giovanni Testori uno degli artisti più tormentati del nostro Novecento. Indirettamente e involontariamente, essa testimonia che la scena testoriana, il suo verbo intransigente e non omologato, sia effettivamente entrata nel “ventre del teatro”, provocando reazioni vere, incidendo nella carne del presente la sua bestemmia e la sua richiesta di perdono.

3.1 Una scrittura di necessità e contraddizione

Non è che il teatro debba portare il suo ‘fruitore’ al grado ‘zero’; al contrario, deve portarlo alla melma, al pantano iniziale [...]; e lì riimmergerlo nella parte più buia e indomabile della coscienza, là dove risiede la dialettica che non può essere dialettizzata; la dialettica insormontabile; quella cioè che si presenta dopo

³⁹ G. Pampaloni, *Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, op. cit.

⁴⁰ Cfr. A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 55.

⁴¹ Cfr. G. Andreotti, *Sul film di De Sica “Umberto D”*, cit., p. 3.

⁴² A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 52.

che tutte le altre sian parse o, in effetti, sian state sciolte ed esaurite; in modo che, alla fine, s'abbia la dilagante prova dell'impossibilità d'una risposta che sia veramente tale (come, invece, normalmente, per la risibile teoria della redimibilità o catarsi o funzione morale e sociale del teatro, anziché della sua spettrazione religiosa, si propende a credere e a fare)⁴³.

Ne *Il ventre del teatro*, un saggio di poetica pubblicato su «Paragone» nel giugno del 1968, così Testori definisce il rapporto tra il proprio teatro e il pubblico: un rapporto segnato dalla sfida, dalla provocazione, dalla puntigliosa astensione da qualsiasi tentativo di compiacimento ed edificazione. D'altronde, il teatro (e l'arte, più in generale), sia per chi lo fa, che per chi – verrebbe da dire – lo subisce, porta con sé un senso di «vergogna» e di «scandalo»⁴⁴, di pudore nel sentirsi messi a nudo e di repulsione nel vedersi senza difese. Assistendo a uno spettacolo che lo colpisce «come una mazzata»⁴⁵, il pubblico viene chiamato «violentemente in causa»⁴⁶, e non resterà illeso («So che il testo non lascerà indenni né gli ascoltatori né i lettori. [...] Guai se, dopo aver letto un libro, sei come prima»⁴⁷).

La sfida con il pubblico implica un'esplicita presa di posizione, una forte implicazione morale (de *Il ponte della Ghisolfia*, Calvino elogiò «un mondo che Lei [Testori] riesce a tener sempre sotto il fuoco d'un giudizio morale preciso, senza mai porsene "al di fuori"», il «processo per cui gli oscuri movimenti di coscienza e drammi che si fan largo attraverso a quella volgarità e limitatezza sboccano in un tragico "cupio dissolvi"» e «l'illuminazione rigorosa che Lei dà d'un settore della nostra vita sociale»⁴⁸; si vedano anche le parole di Roberto Rebora su *L'Arialda*⁴⁹). Però, la moralità non coincide, anzi, si oppone apertamente al gretto moralismo. Quest'ultimo, nell'edulcorare la realtà, tenta di annebbiarne gli aspetti più sensibili, crudi e osceni, di esorcizzarli, usa «astrattamente la parola per tagliar via i pezzi di vita che non vanno bene. Più bestemmia di

⁴³ Giovanni Testori, *Il ventre del teatro*, in «Paragone», giugno 1968, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 33-46 (la citazione è a p. 38).

⁴⁴ «Il teatro [...] estrude il problema, 'la questione', dal contesto della vita; ma lo estrude nella coscienza e nella carne, nella carne-coscienza d'ogni individuo; e con la vergogna, anzi, lo scandalo, quando questo s'effettui in pubblico, di sentire che quella estroazione avviene davanti ad altri, insieme ad altri, nello stesso momento che per altri. La vera ragione (e giustificazione) dello spettacolo è questa. || Il teatro, quando se ne tenti la realizzazione pubblica non può essere altro che il dilagare immenso e inarrestabile d'una vergogna; e, quindi, il verificarsi, altrettanto inarrestabile e immenso, d'uno scandalo [...] che nell'accezione qui usata è sempre di natura religiosa» (ivi, p. 39).

⁴⁵ Id., *Amleto? Una mazzata*, in «Corriere della Sera», 9 gennaio 1973, ora ivi, pp. 59-61 (p. 61).

⁴⁶ Riccardo Bonacina, *Testori/Maledetta lei, con due padri*, in «Il Sabato», 20 ottobre 1984, poi come *Erodiade corpo del teatro*, Programma di sala di *Erodiade*, Teatro Popolare di Roma e Teatro de Gli Incamminati, 1984, ora ivi, pp. 88-91 (la citazione è a p. 90).

⁴⁷ Intervista a cura di Giulio Nascimbeni, *Factum est: non uccidetelo*, in «Domenica del Corriere», 14 marzo 1981, ora ivi, pp. 77-80 (la citazione è a p. 78).

⁴⁸ Lettera di Italo Calvino a Giovanni Testori, 16 febbraio 1954, in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Milano, Mondadori, 2002. p. 115.

⁴⁹ «"L'Arialda" è l'opera di uno scrittore che va giudicato come scrittore. Colpendo "L'Arialda" si è accusato di oscenità un moralista, magari un tetro moralista, irrigidito in dimensioni espressive che non mutano, ma certamente un moralista. Testori ha diritto a una critica morale-estetica (ci tengo ad unire le due parole) e non a una censura basata su altri valori e su altra competenza i cui rappresentanti pretendono di parlare una lingua che non conoscono» (in Giorgio Bocca, *L'Arialda, parliamone*, in «Il Giorno», VI, 50, 28 febbraio 1961, p. 7).

così...»⁵⁰. Non implora silenzio, rimuove il rumore⁵¹; giudica il mondo senza prima confessarsi; è indulgente nei confronti del peccato e duro con il peccatore.

Inoltre, il moralismo, di cui la censura democristiana si fa portavoce, non solo si pone una finalità scopertamente morale e pedagogica – di una moralità «apparente»⁵², per giunta –, ma soprattutto si distingue per il fatto di prendere le mosse da una tesi già data, che viene diligentemente dimostrata, lasciando il pubblico soddisfatto nel vedersi confermate le convinzioni pregresse, appagato nella consapevolezza di sé, consolato nei suoi difetti. Di conseguenza, l'arte moralistica si fa catechismo e «teorema»⁵³. Invece, la moralità dell'arte si dà esclusivamente nell'opera. L'artista morale non spiega, tantomeno si giustifica a margine di ciò che scrive («come a uno scrittore i libri da scrivere bastano per dire quel che deve dire, così a un lettore gli stessi bastano per capire e giudicare chi li ha scritti»⁵⁴). La negazione del diritto dell'artista di difendersi attraverso prese di posizione pubbliche venne sostenuta da Testori in una lunga lettera spedita a Giorgio Bassani, nella quale mostra diffidenza nei confronti dell'atteggiamento assunto da Pier Paolo Pasolini di fronte alle numerose critiche e accuse di immoralità:

Io mi ribellavo a tutto quel che siamo e facciamo; e se, di striscio, nella mia rabbia, sfregavo Pasolini, poco male. Ha talmente tante tribune da cui difendersi; tante tribune e, fra poco, vedrai, tanti pulpiti lo difendono, che proprio non riesco a pentirmene! Capirai, se è quella la prova della forza e della rottura d'un "talento", stiamo freschi! Appena, non dico, lo toccano, ma pensa che non lo interpretino a dovere, eccolo scrivere lettere, battere e ribattere, indicare meglio e peggio di sé! Ha in mano giornali che gli danno tutto quel che vuole; spazio, tempo e credito! Gli lasciano perfino dettar consigli alle madri su come educare i figli! E questo è troppo, troppo di fronte a ogni possibile Dio, ma sicuramente troppo di fronte a ogni coscienza, anche quella d'un cane, sapendo che lui i figli le usa per le faccende sue. Non faccio il moralista. Posso distruggere e rovinare figli peggio di lui. Ma ho l'onestà civile e umana di non predicare.

Capirai, mi son lasciato insultare, offendere, criticare, sezionare, e non ho mai detto "a"; capirai se ho o non ho il diritto di aver schifo per tutt[a] quella "cricca". Affari suoi! Non per questo dirò "a", alle prossime, anzi imminenti riprese. Ma non per questo vorrai impedirmi di dire che tutto quello sa di "fascismo", anche se, per avventura, chi lo incarna pretende di far il contrario.

Sai cosa diceva, un giorno, Cezanne a un tale che si lamentava da un giornale perché la sua pittura non veniva compresa? "Lei le mani le adoperi solo per dipingere. È con i colori che si deve difendere..." Scusami, ma di fronte a tutta questa gente che si spiega, rispiega, difende e ridifende, polemizza,

⁵⁰ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 57.

⁵¹ Cfr. G. Pampaloni, *Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, op. cit.: «In apparenza, il Testori moralista è una sorta di crociato [...]; in realtà tutto il suo vigore spirituale egli lo esercita perché il mondo plachi per un attimo il suo rumore e faccia spazio al silenzio ove risuona la parola di Dio. Il suo corrusco moralismo non è, in senso proprio e primario, giudizio su mondo, ma è il modo di confessare la propria fede».

⁵² «Il triste di queste faccende [la censura de *L'Arialdà*] è che si tiri in ballo soltanto la morale apparente e si lasci nell'ombra l'unica morale che conta, vale a dire la morale che deriva la sua forza dalla luce della verità superiore e dal senso religioso della vita. Insomma che si continui a spostare il centro della vita sulle convenzioni e a invocare l'integrità apparente, formale dell'uomo, rinunciando alla ricerca della verità che non è mai né piacevole né consolante» (Carlo Bo, *L'occhio della morale* [1961], in Id., *Testori. L'urlo la bestemmia il canto dell'amore umile*, a cura di Gilberto Santini, Milano, Longanesi&C., 1995, p. 13).

⁵³ «È la corrosione (o diminuzione) borghese che ha insistito sul valore di 'spiegazione', direi di 'teorema', del teatro, contro il suo valore di vitalizzazione per direzioni atrocemente inconscie e negative» (G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 43).

⁵⁴ *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di Elio Filippò Accrocca, Venezia, Sodalizio del Libro, 1960, p. 408.

rintuzza, fa le bizze se qualcuno osa sollevare appena un dubbio sulla grandezza delle loro opere [...], lasciami la superbia di non aver mai nemmeno pensato che fosse mio diritto rispondere. [...]

Quanto alla gioia di scrivere, all'impattarsene fino al compiacimento, a conti fatti, non so se la provo più io che affido tutto me stesso al mio lavoro e basta, o loro che il lavoro han continuamente bisogno di difendere e far difendere⁵⁵.

Per indagare il posizionamento di Testori nei confronti del moralismo, è forse utile ripercorrere il giudizio dello scrittore su due grandi autori, a suo avviso solo apparentemente distanti tra loro: Alessandro Manzoni e Bertolt Brecht, «due uomini al riparo; [...] due grandi 'catechisti'»⁵⁶. Se sul teatro di Brecht l'opinione di Testori è sprezzante («Brecht, catechista di terz'ordine e per me uno degli uomini più nefasti della cultura moderna. La rivoluzione in ogni modo sta da un'altra parte»⁵⁷), sul grande modello lombardo il giudizio si fa più sfumato e complesso. Si legge in un'intervista del 1973:

Manzoni m'affascina, certo; m'affascina sempre. Anzi è uno dei pochi scrittori d'Italia che riesca a commuovermi. Penso tuttavia che m'affascini e mi commuova 'malgré lui' cioè per tutto ciò ha lasciato, anzi, che gli è rimasto aperto, in quella specie di sublime chiusura, di sublime busto che ha voluto costruirsi e applicarsi; [...] la cocciuta, testarda, irremovibile difesa contro l'invasione e l'eversione della vita e di tutte le domande, le angosce e i 'no' che la vita, a evidenza, non solo propone, ma dissemina e dispone sulla nostra strada (se strada è, e non immane e osceno coacervo o casino). Così il suo cattolicesimo m'interessa nella misura in cui, quasi per contrappunto o per vendetta, si scioglie in affettuosità, in 'ron ron', in mormorio. Non mi interessa quando si rinserra, si chiude in una prefigurazione redentiva del destino umano nella certezza che tutte le cose abbiano un significato, ove risulti a noi completamente illeggibile. [...] Ciò che mi irrita è, invece, il progetto a tutti i costi 'provvido' o 'provvidenziale': un progetto che egli ci mette davanti con una ostinazione talmente fanatica da sospettare che il primo a non poterci credere fosse proprio lui⁵⁸.

Per Testori, Manzoni è sì lo scrittore della provvidenza, che fornisce di senso la realtà e la giustifica, ma è anche lo scrittore della tentazione della colpa. Nelle increspature delle convinzioni dell'autore de *I promessi sposi*, nella contraddizione tra la fede e l'incertezza (o, meglio: nell'accettazione di una fede che accolga in sé anche la sfida del dubbio), va cercato il Manzoni –

⁵⁵ Lettera inedita di Giovanni Testori a Giorgio Bassani, 18 novembre 1961, conservata nel Fondo epistolare dell'Archivio eredi Bassani di Parigi (d'ora in avanti FeB). Per la possibilità di consultare e citare le lettere inedite di Testori a Bassani, ringrazio vivamente gli eredi Bassani, Paola ed Enrico, e l'Associazione Giovanni Testori, nella persona del Direttore prof. Davide Dall'Ombra, detentrica dei diritti testoriani.

⁵⁶ Giovanni Testori, *Manzoni precede Brecht?*, intervista a cura di Emilio Pozzi, in «Sipario», maggio 1973, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 61-64 (la citazione è alle pp. 63-64).

⁵⁷ Sono parole di Testori rilasciate in risposta al questionario a cura di Marisa Rusconi, *Tre domande agli intellettuali. Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», 229, maggio 1965, ora ivi, pp. 56-59 (la citazione è a p. 59). Cfr. anche G. Testori, *Il ventre del teatro*, ivi, p. 43: «mi pare sintomatico che il teatro brechtiano si mostri assai più prossimo, nelle strutture e nei modi, alle 'rappresentazioni' medioevali che non al teatro tragico così come s'è venuto configurando nel giro dei secoli. || Come gli anonimi redattori delle 'sacre rappresentazioni', anche Brecht non accetta lo scacco delle proprie tesi e, men che meno, quello del proprio mezzo, che deve esser subito riconosciuto per socialmente necessario. Egli è sicuro d'arrivare dove vuole; ma il suo punto d'arrivo è sempre largamente preventivato e, perciò, largamente prevedibile. Alla fine, quello che resta, non è mai un'interrogazione sull'esistenza, ma una 'dimostrazione' (una 'morale') sulla storia». Una definizione della parola "rivoluzione" da parte di Testori si può leggere nella già citata intervista del 1991: «La scontentezza per l'esistente è sempre forza di rivoluzione» (C. Altarocca, *«Da Milano l'Apocalisse»*, cit., p. 13).

⁵⁸ G. Testori, *Manzoni precede Brecht?*, ivi, p. 62.

scrittore della peste⁵⁹ – che Testori ammira e di cui si proclama ideale allievo. Quella del Manzoni è una lezione di stile e di moralità⁶⁰, che, agli occhi del drammaturgo, non riesce comunque a raggiungere le vette di colui che viene considerato il vero «'genio della stirpe' (la stirpe dei 'lombardi')»⁶¹: Caravaggio (il Caravaggio interpretato da Longhi⁶², è doveroso aggiungere). A proposito de *Il fabbricone*, così Testori scrive a Bassani⁶³, pure allievo di Roberto Longhi:

Ho fatto, spero, un lavoro caravaggesco. Vorrei, ma non oso o, se oso, nello stesso tempo tremo che la situazione del libro fosse non del tutto indegna di quel che Longhi ha scritto a proposito d'un Caravaggio tardo: "Iacerto di verità sanguinante e dolente, quasi 'al di qua' della pittura stessa". È sempre stata la mia oscura e anche adesso per niente chiara poetica, quella che i libri dovessero stare tra "l'al di qua" e "l'al di là". Oscillazione paurosa, lo so, che solo una tensione umana e morale senza arresti e cedimenti, può sostenere⁶⁴.

Tale «oscillazione paurosa» può accadere solo in un'opera che, divenendo «un campo vitale di conflitti, una vera e propria inchiesta morale»⁶⁵, tenti di indagare il nucleo profondo, poetico e tragico, della vita, di rappresentare l'«indicibile» e l'«insopportabile»⁶⁶. Solo cercando di inserirsi dentro quel «margine strettissimo, come tutti i margini delle ferite», ma che «può contenere tutto»⁶⁷, la poesia può ritrovare «qualche brandello di verità straziata, di verità urlante le sue

⁵⁹ In riferimento al saggio sul Cairo, Bazzocchi scrive: «Si disegna così uno scenario macabro, ai limiti del granguignolesco, dove Manzoni viene ricondotto alle sue fonti secentesche, ben più ricche di elementi raccapriccianti» (M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 70).

⁶⁰ Alla domanda «Qual è la lezione del Manzoni?», Testori rispose: «Una lezione di stile; e, coi tempi che corrono, di dura, persino feroce moralità. [...] C'è quella specie di immensa pazienza umana; quel bisogno di salvezza affettiva per l'uomo, per il suo destino. Un bisogno e un sentimento che forse non vengono da dove Manzoni presumeva, cioè dalla sua prostrazione al disegno della Provvidenza, ma dalla sua continua estrema e persino femminile capacità di riconoscere il dolore e di accettarlo» (G. Testori, *Manzoni precede Brecht?*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 64).

⁶¹ Ivi, p. 62.

⁶² «Se vai a vedere il Caravaggio, qualunque opera del Caravaggio, a un certo punto senti che su quel quadro ci sono impresse le parole di Longhi – e solo le sue. Non puoi prescindere. Questo è quello che chiamo un grande critico» (L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 129).

⁶³ Per le «tangenze» tra lo stile di Bassani e quello di Testori, si rimanda ad Alberto Sebastiani, *Il fabbricone 1959-1961: una "bassanizzazione"?*, in «Ecdotica», 1, gennaio-dicembre 2007, p. 93 e ss.

⁶⁴ Lettera di Giovanni Testori a Giorgio Bassani, 8 agosto 1960, cit. in Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004, p. 27 (servendomi dell'originale conservato nel Fondo epistolare dell'Archivio eredi Bassani, oltre ripristinare la punteggiatura dell'autore e a rendere le parole sottolineate in corsivo, correggo «tremo» da «temo»). Per l'«oscillazione» tra «"l'al di qua" e "l'al di là"» e a proposito della scrittura di cui Testori ha dato prova nel saggio sul Cairo, cfr. M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 72: «Il lessico psicanalitico, filosofico, medicale (alle spalle si è ipotizzata la lettura diretta di alcuni testi di Carlo Emilio Gadda) concorre in questo primo atto critico a definire un paradigma che resterà immutato in tutta la scrittura di Testori per l'arte: in un'opera pittorica si incarnano valori esistenziali che l'artista estrae da profondità inconse per renderle visibili, ma la visibilità è solo un effetto di superficie, dal momento che è necessaria una visionarietà per interpretare il nucleo nascosto dell'opera, è necessario un movimento di discesa dentro la materia pittorica per poter auscultare i valori segreti da cui la materia stessa si origina. Atteggiamento visionario significa "vedere al di là". Cioè superare i limiti dell'immagine».

⁶⁵ Anna T. Ossani, *Un'irriducibile attesa*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 14.

⁶⁶ G. Testori, *Il ventre del teatro*, ivi, p. 45.

⁶⁷ Ivi, p. 46.

umane ragioni»⁶⁸. L'arte non deve colmare i vuoti e sciogliere gli enigmi, non farsi «rappresentazione criticata», quanto piuttosto «verbalizzazione tentata»⁶⁹. Fissando la voragine, non «dispieg[a] una determinata situazione storica (figuriamoci, dunque, se politica)», ma punta, «con accanimento ed orrore», a «violare il silenzio sbarrato»⁷⁰, per quel tanto che le è consentito. In questo senso, il breve, ma denso scambio epistolare con l'editor Giorgio Bassani fornisce un'ulteriore dichiarazione di poetica:

Sarà quel che deve essere! A dispetto dei nostri amici comunisti, i quali, nell'euforia di quel che stanno facendo, pensano proprio che tutto sia risolvibile in un'operazione storicistica! Due più due, fa quattro! Ma perché allora non dirgli che il loro "paradiso di qui" non differisce molto dal "paradiso di su" dei cattolici? Gli serve per colmare i vuoti e le ombre dell'esistenza: e ne sono certo! Come ai cattolici il "paradiso di su". Ma la poesia, chi potrà mai negare che ha proprio la funzione opposta?⁷¹

Il teatro diviene atto di amore e di sofferenza, di accettazione della vita (cosa fanno, i personaggi testoriani, se non tentare di «imparare ad accettare la vita così come viene, ad accettarla tutta, in blocco, anche i dolori»⁷²) e insieme di ribellione; come è stato scritto, il teatro è «prova: tentativo, esperimento, lotta con Dio, continuo colloquio con la morte»⁷³. Deve immortalare quegli attimi di vita altrimenti destinati alla fugacità e alla dimenticanza, presto superati da una società veloce, che si accontenta di un effimero clamore facile a svanire («E allora per forza tutto finiva lì, nelle notizie che le notizie del giorno successivo scacciavano dalla memoria come se i fatti cui s'erano riferite non avessero lasciato nessuna conseguenza»⁷⁴, lamenta la protagonista di un racconto de *La Gilda del Mac Mahon*).

Dunque, entrare nel "ventre del teatro" implica un completo coinvolgimento prima dell'autore⁷⁵, che deve impegnarsi «con le proprie viscere»⁷⁶, quindi del regista e dell'attore, infine del pubblico. Così, l'arte diviene un atto necessario, e un atto è necessario «non tanto [...] quando non si poteva fare a meno di farlo, bensì quando si poteva fare a meno di farlo, e lo si è fatto. È dentro la realtà, dentro la storia e sue sollecitazioni concrete che la vera fatalità si rivela»⁷⁷. Tale impellenza deve essere sfruttata con sincerità, finché il motivo poetico brucia e incombente, perfino a costo di scendere a patti con la forma, con l'estetica. O, meglio, questo sembra essere l'unico,

⁶⁸ Id., *Restano i bavagli e sono quelli veri*, op. cit.

⁶⁹ G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 35.

⁷⁰ Ivi, p. 44.

⁷¹ Lettera inedita di Giovanni Testori a Giorgio Bassani, senza data [ma riconducibile al 1961] (FeB).

⁷² Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 316.

⁷³ A.T. Ossani, *Un'irriducibile attesa*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 11-12.

⁷⁴ G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 348.

⁷⁵ «È dal ventre che si giudica se una cosa è teatro o no. È il nucleo che deve essere di forma, di struttura, di sangue teatrale. [...] Il teatro richiede [...] che lo scrittore si venda completamente al teatro, cioè entri lui stesso nel teatro» (sono parole di Testori testimoniate in *L'autista di Parigi e lo spettatore italiano*, a cura di Ambrogio Hammer [Pietro Bianchi], in «Settimo giorno», 26 febbraio 1965, ora parzialmente in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 51-56, la citazione è alle pp. 54-55).

⁷⁶ «Ho scritto di teatro quando ancora scrivevo narrativa e nutrivò una pallida speranza o velleità che lo scrittore dovesse impegnarsi altrimenti che con le proprie viscere. [...] Oggi mi pare di capire che quella speranza e quella velleità erano l'ultima difesa che avevo a disposizione prima di trovarmi, come poi la vita mi ha costretto, all'abbraccio e alla lotta tra me e l'esistenza» (M. Rusconi, *Gli scrittori e il teatro*, ivi, p. 58).

⁷⁷ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 76 (corsivi nell'originale).

prezioso mezzo di cui il primo Testori, scrittore anti-flaubertiano⁷⁸, riesce a disporre. In una lettera a Giorgio Bassani del 1960, l'autore lombardo esamina i limiti di tale postura e, confrontando le proprie numerose pubblicazioni con il meticoloso lavoro di cesellamento stilistico compiuto dall'amico ed editore, scrive: «Tante volte penso e con molta, straziante nostalgia alla possibilità che m'è negata e che invece tu hai, di portar le cose alla perfezione. Il tuo esempio mi serve molto, ma poi c'è quell'oscura, maledetta faccenda dell'“al di qua”! Il mio è un ventre che partorisce settimini...»⁷⁹.

Fino alla fine degli anni, il rapporto tra l'urgenza di dire e la perfezione formale rimarrà per Testori un terreno di conflitto mai pacificato («tendo a passare oltre l'estetico. Come se dell'estetico, della forma, riuscissi solo ad avvertire l'arresto, il blocco che esso impone all'urgenza di una “cosa” da vivere e, dunque, da dire»⁸⁰). L'opera, alla maniera dei testi sacri, deve tendere a «superare la scrittura», cioè ottenere la «bellezza» proprio laddove il «risultato estetico vien messo in crisi»⁸¹, non costituendo più un fatto primario. Di volta in volta, lo stile si plasma a partire dal nucleo tematico⁸², che, dopo essere stato affrontato, insieme alla corrispondente forma espressiva si esaurisce e viene soppiantato da un'altra “cosa” necessaria. Sembra che anche a Testori si addicano le parole da lui spese a proposito di Francesco Cairo, quando scrive che «quello che colpisce, esaminando il ‘corpus’ delle sue opere [...] è che ess[e] si vadano, di per sé, raggruppando in temi, in nuclei, cui corrisponde, quasi sempre, una costante figurale (anzi una figuralità ossessiva): e che il variar della sua poesia ci venga esplicitamente espresso dal variare di un medesimo tema: o nucleo»⁸³. Come per il pittore seicentesco, la continua e sfibrante ricerca di perfezione è votata allo scacco, «essendo il mito dell'arte assoluta, o, come si dice, ‘pura’, tepida menzogna, inane sogno»⁸⁴.

In questo conflitto, in questo girare intorno a un tema che, con «imminenza dispotica»⁸⁵, si prende la scena e la parola, va ricercata la continuità nella pur varia produzione dell'autore⁸⁶. E ciò

⁷⁸ Cfr. la già citata lettera di Testori a Bassani dell'8 agosto 1960 (cit. in M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, cit., p. 27): «Non ho fatto, forse, il lavoro flaubertiano che volevi; ma è un lavoro che non riesco a legare alla mia natura».

⁷⁹ *Ibidem*. Cfr. anche la lettera senza data sopra citata (FeB): «Immagino che la pace di Santa Marinella aiuterà in modo incomparabile la fiorita del tuo “Giardino”. Beato te, che sei capace di attendere e far attendere! Io avrò, come hai detto nella bellissima nota, la generosità di secoli meno avari, ma ho poi del nostro la febbre di bruciarmi a tutti i costi. Amen!».

⁸⁰ Giovanni Testori, *Il mio teatro contro l'artificio*, in «Il Sabato», XI, 45, 5 novembre 1988, pp. 34-35.

⁸¹ *Id.*, *Il libro che viene dopo tutti i libri*, in «Corriere della Sera illustrato», 7 aprile 1979, ora in *Id.*, *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 131-134 (la citazione è a p. 133).

⁸² «Ogni volta, ed è una necessità fisiologica, devo scoprire un linguaggio che sia strettamente legato al nucleo drammaturgico, poetico, narrativo che ho tra le mani. Ad uno sguardo in prospettiva può forse apparire il filo atroce che lega questi miei vari tentativi. Comunque non credo nella forma come assoluto, punto d'arrivo, per me è al contrario qualcosa da divorare, da stracciare appena raggiunta. [...] Ogni volta che scrivo è ultima volta» (sono parole di Giovanni Testori rilasciate ad Agnese Grieco, nell'inchiesta *Cireneo o latitante?*, in «Sipario», 444, maggio 1985, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 91-94, la citazione è alle pp. 92-93).

⁸³ G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 35.

⁸⁴ *Ivi*, p. 31.

⁸⁵ *Ivi*, p. 40.

⁸⁶ Scrive Fulvio Panzeri nell'introduzione alle *Conversazioni sul teatro* (in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 47): «L'evoluzione dell'esperienza teatrale di Giovanni Testori va valutata anche nelle forme e nella disciplina che l'autore vi ha imposto. Si tratta quindi di rintracciare, all'interno di un

vale soprattutto per la produzione teatrale, dal momento che, più che ad altre forme espressive (il cinema⁸⁷, in particolare), è proprio al teatro, al monologo⁸⁸, alla «lotta fra due o più personaggi» che «finisce per essere sempre un imprecante coro disperato che lotta contro un'altra cosa»⁸⁹, che Testori affida la propria necessità di espulsione del nucleo tragico della realtà. Si legge in un'intervista rilasciata a Tullio Kezich nel 1960:

Vorrei arrivare a sottolineare proprio questa indipendenza del personaggio, a fare questa specie di salto. Mi sembra più facile realizzarlo a teatro in un clima di accesa drammaticità. Perciò ogni tanto penso che finirò per scrivere solo commedie. Nel teatro vedo la possibilità di tendere ai grandi temi tragici, mentre nella narrativa c'è pur sempre un certo *ronron* sentimentale⁹⁰.

La questione formulata nell'intervista del '60 circa l'«indipendenza» del personaggio drammatico che consente di affrontare i «grandi temi tragici» subisce un'evoluzione nel saggio programmatico pubblicato otto anni più tardi su «Paragone», dove Testori definisce il teatro come luogo di «verbalizzazione», cioè come il luogo in cui è possibile tentare di trasformare la «carne» in «verbo». Infatti, il «termine primo (ed ultimo), il termine non rinunciabile e non sconfessabile del teatro (non sconfessabile salvo da parte della mediocre presunzione e dell'isteria cinica propria al pensiero laico [...])» viene fatto coincidere con lo sforzo

di 'verbalizzare' il grumo dell'esistenza; di far sì che la carne (o, se proprio si vuole, il suo determinarsi in storia) si rifaccia 'verbo' per verificare le sue inesplicabili ragioni di violenza, di passione e di bestemmia; e ricadere poi, di nuovo, nel suo fango tenebroso e cieco; data l'evidente, tragica impossibilità che questo si verifichi altrimenti che come 'tentativo'⁹¹.

Dunque, la tragicità risiede nel fatto che tale tentativo non potrà essere completamente soddisfatto. Più che a dare una risposta l'arte punta all'«enucleazione d'una domanda (della 'domanda')». || Deve esserci, sempre, l'irrespirabile senso della gloria e della cenere, dello splendore e del pus. Gli opposti, insomma, compresenti e fusi in un'unica imprecazione interrogante⁹². Se dunque la «resurrezione da operarsi attraverso il teatro» rimane poco più di un'«illusione moralistica e, alla fine, irreligiosa»⁹³, il supremo scopo del dramma rimane quello di

percorso teatrale, i punti di riferimento; pur mutando i linguaggi e le strutture usate, essi risultano all'insegna di una fedeltà e di una ossessiva ripresa di quel "centro" che, di volta in volta, si allarga, si muta, quasi ostinatamente su se stesso, per riuscire a raggiungere l'emblema della forma assunta».

⁸⁷ «Preferisco il teatro al cinema: quando arriva, anche se arriva raramente, incide di più, lascia un segno più profondo. Lo dice anche il mio amico Giorgio Bassani: il teatro è la più grande forma di espressione; sembra la più falsa ed è invece la più diretta, se uno coglie nel segno» (Tullio Kezich, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato. Intervista a Testori*, in «Settimo giorno», 1960, poi, con il titolo «*La mia eroina? Una Macbeth del proletariato*», edito parzialmente in «Corriere Cultura», inserto del «Corriere della Sera», 23 dicembre 1990, p. 11).

⁸⁸ «Mi sembra quasi certo che il punto di partenza del teatro (e, quindi, il suo punto di caduta e d'arrivo) sia il personaggio solo, il personaggio monologante. Il termine della tensione e condensazione tragica non è, di necessità, un secondo personaggio, ma proprio quella particolare qualità di carne e di moto (a strappi, a grida, a spurghi ed urli, una qualità forse impossibile, quasi certamente blasfema) interna alla parola teatrale» (G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 36).

⁸⁹ Ivi, p. 44.

⁹⁰ T. Kezich, *La mia eroina?*, op. cit.

⁹¹ G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 34-35.

⁹² Ivi, p. 44.

⁹³ Ivi, p. 35.

«violare» e «lacerare il tessuto della società che lo riceve», facendo «dirompere i valori nascosti dell'irrazionale»⁹⁴ e facendo esplodere la contraddizione tra gli opposti: la nascita e la morte, l'amore e la distruzione, il bene e il male, il peccato e il perdono, fino a sfiorare, appunto, la contraddizione primaria, quella tra verbo e carne. L'interrogativo inevaso provoca infine un senso di commozione, come «quando ti viene il magone, e ti vien voglia di bestemmiare, e insieme di amare...»⁹⁵.

Perciò la scrittura di Testori è una scrittura ai margini («Non ho bisogno di una zona neutra dove scrivere. La zona che io cerco è un'altra. [...] Una zona in cui io possa sentirmi a un tempo libero e cacciato via»⁹⁶), che tenta di «rapinare attimi alla vita, di contagiarla, infettarla»⁹⁷. Nel catturare, della vita, la straziante compresenza di aspetti dicotomici, l'arte si fa catabasi, «visita ai morti»⁹⁸, «nekuya»⁹⁹, «veglia funebre»¹⁰⁰. Conseguentemente, il tema sepolcrale è centrale in tutto il discorso testoriano: diviene un elemento palpabile della scena, investe i personaggi e ne condiziona le azioni. Come la pittura del Cairo (e si ricordi che per Testori la scrittura critica «è qualcosa che ti tocca, ti sporca, ti compromette»¹⁰¹), «un volo di corvi sulla sterminata carogna della storia, pare [...] la sua poesia: e nel silenzio cimiteriale i gemiti dello sfacimento e la riduzione, poi, del tutto al suo omega (al suo alfa)»¹⁰². Riguardo alla morte, la "domanda" è la seguente: «la morte è il prezzo del peccato, la sua moneta, il suo scambio e il suo pegno?»¹⁰³, oppure «umile e primaria catarsi»¹⁰⁴? Forse entrambe le cose. Il trapasso viene visto da Testori come inevitabile conseguenza della violenza della nascita¹⁰⁵, il corrispettivo del «disperato e orrendo amore per la vita»¹⁰⁶ e il giusto contrappeso per un'altra ossessione, un altro nucleo fondante: l'eros. L'amore in Testori si profila da un lato come furor erotico e impulso viscerale, dall'altro come unico sentimento di salvezza, casto e insieme disperato («io dò il meglio – o il meno peggio – di me nella disperazione e nell'amore. Ossia: nella disperazione che si fa amore, e viceversa»¹⁰⁷).

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 74.

⁹⁶ *Ivi*, p. 86.

⁹⁷ G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 29.

⁹⁸ *Ivi*, p. 30.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Id.*, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 46.

¹⁰¹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 129.

¹⁰² G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 39.

¹⁰³ *Id.*, testo per il cortometraggio *I pittori della peste*, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 134.

¹⁰⁴ *Id.*, *Accuso e condanno la cultura*, in «Corriere della Sera», 5 marzo 1978, ora in *Id.*, *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 19-23 (la citazione è a p. 20).

¹⁰⁵ Come sottolinea Carlo Bo, «i personaggi di Testori non possono vivere, nel senso che non sono adattabili a una dimensione comune di vita o meglio vivono soltanto nel momento in cui subiscono la morte. La morte non è che la dichiarazione e la conferma ufficiale della prima e insuperabile sconfitta che è rappresentata dalla nascita» (Carlo Bo, *La carne e il vento* [1975], in *Id.*, *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 27). Cfr. anche *Id.*, *Nel cuore buio delle origini* [1975], *ivi*, p. 25: «Nascere era già per Testori il segno della violenza, della sopraffazione, così come quel modo di nascere era strettamente legato all'idea della morte, intesa come suprema bestemmia: una risposta degna del Dio che ci condannava».

¹⁰⁶ Intervista di Roberto De Monticelli a Giovanni Testori, *Non sono fuori dalla Storia*, in «Corriere della Sera», 27 ottobre 1974, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 65-67 (la citazione è a p. 66).

¹⁰⁷ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 76.

L'intramontabile accoppiata di eros e thanatos, propria dei grandi classici, del teatro elisabettiano¹⁰⁸, dei pittori della peste¹⁰⁹, continua a sopravvivere come terreno di battaglia nell'opera novecentesca di Testori, nel suo linguaggio che, come ne *L'Ambleto*, «sembra venire nello stesso tempo da una stalla, da una fogna, da una caverna e da una tomba»¹¹⁰.

Un'altra dicotomia centrale nell'opera di Testori è quella tra colpa¹¹¹ e perdono. Il personaggio è sempre posto di fronte al trauma della scelta; la colpa che – spesso – ne consegue è sempre una colpa individuale¹¹², e, il più delle volte, è vissuta in prima persona dall'autore. Lo scrittore si presenta come un uomo che assume su di sé il «peso del peccato», di cui non si «libererà mai»¹¹³; perciò si trova «sempre fra le vittime, dalla parte dell'errore e dei mostri»¹¹⁴. Come scrisse Carlo Bo,

Testori [...] si butta nella mischia ma senza alcuna intenzione di supremazia e di vittoria, lo fa per un bisogno autentico di partecipazione. Così non legge il male, non specula sul delitto dell'altro, preferisce entrare nel male, partecipare, epperò la sua volontà è conoscere per via diretta, senza sottrazioni né accorgimenti. Si perde, ma qui lo soccorre una certezza che il moralista non possiede, sa che alla fine di ogni spettacolo del male – parziale o totale che sia – si trova sempre la luce della verità, un premio che resta nello stesso tempo sollecitazione e impulso, l'eterno fatto del corpo¹¹⁵.

Come per Cairo – ancora –, l'ossessione del delitto è la «bramosa cagna»¹¹⁶, poiché solo attraversando il peccato si può riscoprire il senso della moralità¹¹⁷: solo «attraverso la colpa Testori arriva all'immagine di Dio»¹¹⁸. Quindi, il teatro assume la forma di una confessione:

In fondo in fondo, il teatro cos'è? È il bisogno di pronunciare una richiesta di perdono attraverso una confessione, la confessione di fatti avvenuti. [...] la confessione è un fatto, non la si può teorizzare. O accade o non accade. Il teatro è questo. [...] “Dio si è fatto peccato”, dice San Paolo. Allo stesso modo, nell'uomo la parola si fa carne per amore, per esprimere il bisogno di essere perdonato e, poi, persino di perdonare, come Dio¹¹⁹.

¹⁰⁸ Per Testori, nel teatro elisabettiano, «il precipitarsi di quell'accumulo di azioni verso la strage e la tomba è più che sintomatico; esso si pone come la metafora ultima ed estrema di un'umanità accecata e ribelle, ma girante attorno ai propri movimenti come un feto attorno al proprio cordone ombelicale. Così facendo essa si esacerba, si lacera, tenta di spostare continuamente il proprio punto di gravitazione, che tuttavia rimane sempre e fatalmente il medesimo; forse questo accade per cercare, comunque, un'evasione che sia veramente tale; o una fuga» (G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 40-41).

¹⁰⁹ Cfr. Id., *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 25.

¹¹⁰ Id., *Ambleto? Una mazzata*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 60.

¹¹¹ D'altra parte, nel nome della colpa si apre il saggio sul Cairo (cfr. M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 69).

¹¹² Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 81.

¹¹³ Carlo Bo, *Gridando, nel sangue* [1973], in Id., *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 18.

¹¹⁴ Id., *Il poeta e il nulla* [1989], ivi, p. 76.

¹¹⁵ Id., *Cercare la verità* [1982], ivi, p. 53.

¹¹⁶ G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 24. Chiaramente, Testori recupera l'immagine dantesca delle “cagne bramosi” (cfr. M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 69).

¹¹⁷ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 102.

¹¹⁸ Gilberto Santini, *L'anomalia della passione. Conversazione con Carlo Bo*, in C. Bo, *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 8.

¹¹⁹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 56.

L'arte diviene un fatto religioso, rito, «atto sacrificale»¹²⁰ proprio nel momento in cui chiede perdono e, insieme, si interroga sul senso di Dio in una vita lacerata («E cosa c'entra Dio con quel nodo di marciume, infezioni e malattie? Cosa c'entra con la gravidanza e il carcinoma? E se davvero c'entra, che razza di Dio è?»¹²¹, bestemmia la Giovanna de *La Gilda del Mac Mahon*). Ma, soprattutto, si arrovela sul mistero del Cristo: una vera e propria ossessione per Testori, inscindibile da quella erotica¹²² e vissuta sulla propria pelle («escludo l'uscire dalla Chiesa perché per me la Chiesa è Cristo e Cristo ce l'ho addosso»¹²³).

Il Figlio, per Testori, è l'amore e il perdono, è ribellione e insurrezione¹²⁴. Questa convinzione sembra appartenere allo scrittore ben prima della cosiddetta "conversione" (o riconversione) al cattolicesimo, che, se vede certo alcuni cambiamenti radicali (il rapporto con Don Giussani e Comunione e Liberazione, la collaborazione a riviste quali «Il Sabato», alcune prese di posizione negli scritti morali sul «Corriere della Sera»...), è stata anche considerata, specialmente da chi non condivise lo stesso cammino di Testori, come la regista Andrée Ruth Shammah, più una «pura dichiarazione» che una reale «necessità espressiva»¹²⁵. Almeno fino al 1973, ad esempio, Testori non si definiva un "poeta cattolico", ma autore di «poesia religiosa»:

Benché la mia formazione sia stata cattolica non credo di poter essere definito un «poeta cattolico». Penso che sia più esatto parlare, per quel che mi riguarda, di «poesia religiosa». La poesia stessa è religione, credo anzi che la situazione di crisi in cui è venuta a trovarsi la cultura moderna sia soprattutto imputabile alla sua assenza di religiosità, in altre parole al suo laicismo di fondo. Laicismo che significa incapacità di cogliere il risvolto magico delle cose¹²⁶.

A ogni modo, si potrebbe ipotizzare che prima del fatidico 1977 Testori abbia concepito la religione per lo più come fatto privato, di coscienza («Non quella dei preti che poteva esser tutta una storia, ma la sua, la coscienza di quello che uno fa o no fa»¹²⁷, si legge ne *Il ponte della Ghisolfa*), mentre a partire dagli anni Ottanta abbia maturato una forma di nostalgia e idealizzazione di una Chiesa preottocentesca, capace di esercitare una piena egemonia culturale¹²⁸ e non attaccata da un

¹²⁰ «Ho sempre concepito l'espressione artistica come atto sacrificale, proprio nel senso mistico e religioso di atto propiziatorio, di incursione del mondo del mitico. E questo vale per la poesia, per il teatro e per qualsiasi altra forma creativa» (Giovanni Testori in *Il premio internazionale di poesia Etna Taormina 1973*, op. cit.).

¹²¹ Id., *La Gilda del Mac Mahon*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 422.

¹²² «Non riesco a separare un'ossessione dall'altra. Vivo l'ossessione erotica e quella cristica. La vivo e basta. Non so come la prenderanno i cattolici. In realtà ho l'impressione che se non scrivessi farei un piacere a tutti» (A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 55).

¹²³ Claudio Altarocca, *Testori: io, omosessuale cristiano*, in «La Stampa», CXXVI, 196, 19 luglio 1992, p. 4.

¹²⁴ «Non c'è oggi resurrezione dove non c'è insurrezione e questa insurrezione [...] è una rivolta totale» (Testori, intervista a cura di Gianfranco Colombo, in «Leggere», 1, gennaio 1988, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 95-100, la citazione è a p. 98).

¹²⁵ Testimonianza di Andrée Ruth Shammah, ivi, p. 123.

¹²⁶ Giovanni Testori in *Il premio internazionale di poesia Etna Taormina 1973*, op. cit.

¹²⁷ Id., *Il ponte della Ghisolfa*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 216.

¹²⁸ Si tratta di un'egemonia, che, invece, per Testori non era stata pienamente conquistata dal marxismo che, pur essendo caratterizzato da un'«onnivora avidità», non è comunque riuscito ad «assumere in sé, coralmemente, pressocché tutto» (Id., *La cultura marxista non ha il suo latino*, in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., p. 5).

laicismo diffuso, ancora pronta, cioè, ad accogliere prima di condannare¹²⁹ e all'interno della quale era ancora possibile lo scandalo.

Per Testori, il «concime» con il quale sarebbe stato ancora possibile evitare l'apocalisse sociale consisteva nel «sentimento della colpa, del peccato originale, che è il rifiutare la paternità di Dio, il tentativo di allontanare la dipendenza»¹³⁰.

Si potrebbe però affermare che negli anni rimase intatta la convinzione che la fede – per usare le parole di Geno Pampaloni – sia qualcosa che «incombe», fonte di «salvezza», certo, ma anche «tremenda pietra di paragone»¹³¹. Perciò, per Testori, a buon diritto si può parlare di «eresia»: «l'eresia in cui siamo scivolati è aver trasformato la religione in un'etica. È l'eresia dell'astrazione, che parla solo di Cristo e non di Gesù Cristo: Cristo ha un nome, diamoglielo»¹³².

Negli ultimi anni, lo scrittore, l'escluso e il peccatore, aveva forse ritrovato l'accoglienza di una comunità che lo amava pur nella malattia¹³³ e, soprattutto, che aveva saputo accettare quella che Testori non smise mai di considerare come una colpa¹³⁴, la violazione di un comandamento: l'omosessualità. Contrario a ogni forma di normalizzazione e legalizzazione, Testori (e con lui i suoi personaggi) vive l'omosessualità «con la fierezza che dà la disperazione»¹³⁵, come un dramma che, solo in virtù di questo suo statuto, può divenire un fatto morale:

mi riferisco ai cosiddetti "movimenti di liberazione". [...] Che senso ha questo spirito di rivalsa a tutti i costi, questa sindrome dell'ufficialità? [...] Io trovo che questi qui facciano tutto quello che fanno per dimostrare a se stessi di aver estirpato da sé qualunque senso di colpa o di peccato. Se potessi parlare con loro, li vorrei convincere anzitutto della tristezza di queste loro carnevalate. Perché in questi rapporti – ma, credo, in qualunque rapporto d'amore – c'è una tristezza sconfinata. Tuttavia, se questa tristezza viene accettata e accolta con carità, in primis come parte della coscienza di sé, allora diventa dramma, e può offrire qualcosa agli altri¹³⁶...

¹²⁹ Testori riconduce le origini della decadenza dell'arte sacra all'Ottocento, «dalla riduzione del cristianesimo a un fatto laterale, a una filosofia più o meno condivisibile. Non c'è più alcuna invasione. [...] la Chiesa possedeva una capacità, direi naturale, di comprendere, di abbracciare tutti e tutto: e, dunque, il luogo in cui *naturalmente* la disperazione veniva accolta era la Chiesa. Anche i moti artistici più scandalosi avvennero *dentro* la Chiesa [...]. Tutto questo accadde all'interno di una Chiesa che non era preoccupata di essere fedele a dei principi astratti. Era, e basta. E, *essendo*, accoglieva e rappresentava tutto e tutti. [...] l'accoglienza ha sempre preceduto la polemica» (L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 104-106, corsivi nell'originale).

¹³⁰ C. Altarocca, «*Da Milano l'Apocalisse*», cit., p. 13; l'intervista così prosegue: «Sono contro la retorica dell'indipendenza umana, dell'autonomia. È sbagliato, disumano. L'umanità è dipendenza, bisogno di rapporti. [...] Io nego che i mesi di dolore passati in ospedale siano mesi persi: sono conquistati, sono la prova carnale dell'esser nulla e di aver bisogno del perdono, di essere grati e di dipendere».

¹³¹ G. Pampaloni, *Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, op. cit.

¹³² C. Altarocca, «*Da Milano l'Apocalisse*», cit., p. 13.

¹³³ Si rimanda a titolo d'esempio all'articolo su «La Stampa» di C. Altarocca, «*Da Milano l'Apocalisse*», cit., p. 13 («Accuso per amore, non per cinismo»).

¹³⁴ Tra le varie dichiarazioni testoriane, cfr. almeno A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 57; C. Altarocca, *Testori: io, omosessuale cristiano*, cit., p. 1 e 4 («Io so di essere in peccato e non sono mai riuscito a fermarmi. La chiamata del peccato è più forte. "Confiteor": confesso e confido. Sono sicuro che Cristo perdona; non sono sicuro di meritare io il perdono»).

¹³⁵ A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 57.

¹³⁶ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 154-155.

È questo un tema che entra con forza fin nella prima produzione dell'autore: da un lato ne svela il lato oscuro e carnale (lo sfruttamento della prostituzione maschile con Ivo de *Il ponte della Ghisolfa*, per esempio), dall'altro ne illumina le possibilità di riscatto e di purezza, che, però, vengono pagate al caro prezzo della rimozione della pulsione erotica, della trasformazione dell'attrazione sessuale in rapporto filiale, casto¹³⁷ (si pensi alla figura di Eros ne *L'Arialda*).

D'altronde, in Testori l'amore carnale, pur rappresentato senza filtri ed edulcorazioni, è sempre legato a un sentimento di tristezza, senza il quale si cadrebbe nella falsità e nell'oscenità:

Lurido è tutto ciò che si esibisce con la pretesa di essere, poi, lasciati in pace, o, per dir meglio – perché la pace è un'altra cosa – di farsi gli affari propri. Inoltre trovo che l'accentuazione autoesibita dell'elemento carnale, sensuale sia una falsità. Viene completamente eliminata la tristezza, che è connaturale all'amore¹³⁸.

Viceversa, falsità e oscenità divengono sinonimi nel vocabolario testoriano, vocabolario composto anche da tante di quelle parole dai più giudicate come oscene e a cui Testori, in virtù della loro verità, decide invece di affidare il nucleo profondo della propria opera. Si legge in un'intervista del 1974:

L'uso delle parole violente non è deliberato. Esse affiorano naturalmente, quando scrivo, alla superficie di me, cadono sulla carta insostituibili, inevitabili. Sono le parole-emblema, le più sacre. Sono le parole che coagulano i termini su cui avvengono le cose. Queste parole violente o, come si dice, oscene, sono in realtà gli 'oggetti' del testo; o, se preferisci, del rito. 'Devono' ferire¹³⁹.

La parola del teatro è una parola necessaria, inevitabile, in quanto è «orrendamente (insopportabilmente) fisiologica»¹⁴⁰ e testardamente «antropo-filologica»¹⁴¹, legata al corpo e alla materialità: come le parole del dialetto, della lingua dell'infanzia e della famiglia¹⁴² che parlano di terra e di sangue, come i linguaggi della periferia.

Conseguentemente, da un punto di vista politico-sociale e territoriale, Testori sceglie la periferia urbana come teatro di scontro delle contraddizioni della vita e luogo fertile per rappresentare l'essenza dell'uomo.

L'individuazione della periferia come luogo d'elezione è frutto anche dell'insegnamento longhiano: mettendo in crisi una storia dell'arte fortemente fiorentino-centrica, Longhi aveva avuto

¹³⁷ «Quello che posso dire è che sento questo dramma [di essere omosessuale e cristiano], che lo vivo, e che, peccando – o, comunque, sbagliando –, cresce in me il bisogno di essere perdonato da un lato e, dall'altro, di trasformare questo stesso rapporto in un altro rapporto: di paternità, o, meglio, di paterna fraternità. [...] Comunque, non dico queste cose per giustificarmi: innanzitutto perché quella che ho detto è una cosa dura da realizzare, e in secondo luogo perché la mia prima necessità è quella di essere accolto e amato» (ivi, p. 156). Cfr. anche C. Altarocca, *Testori: io, omosessuale cristiano*, cit., p. 4.

¹³⁸ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 156. Cfr. anche C. Bo, *Nel cuore buio delle origini*, in Id., *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 24: «È vero che – casto – Testori lo era, nonostante tutto, anche prima, perfino nelle tirate più accese del suo teatro e questo perché il dolore finiva per sovvertire tutto e dissolvere gli elementi di possibile confusione sentimentale».

¹³⁹ R. De Monticelli, *Non sono fuori dalla Storia*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 66-67.

¹⁴⁰ G. Testori, *Il ventre del teatro*, ivi, p. 36.

¹⁴¹ Testimonianza di Franco Branciaroli, ivi, p. 133.

¹⁴² Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 28.

il coraggio di guardare ai margini della strada maestra¹⁴³. Così, a cavallo tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, Testori sceglie di cantare il mondo dei reietti; come Pasolini, da borghese¹⁴⁴, condivideva le giornate con gli umili, riportandole sulla pagina e sulle scene (ma, mentre l'autore di *Ragazzi di vita*, «annotava tutto su un taccuino, mentre loro parlavano», Testori – almeno a quanto volle dichiarare – rimaneva «lì con loro. La scrittura veniva dopo»¹⁴⁵). Agli estremi della città, lo scrittore può intravedere le grandi contraddizioni del presente: l'eclatante scollamento tra l'«esplosione “bummica” e [l']enorme, tragica gaffe che vi sottostava»¹⁴⁶ e lo stile di vita delle classi popolari, pericolosamente in bilico tra la rivendicazione della propria autonoma identità e il tentativo di emulare le ricchezze, le ossessioni, la decadenza ideale, culturale e morale (la vita intesa come «“dané”, denaro, e potere»¹⁴⁷) delle classi più agiate¹⁴⁸, di «'sti maiali del centro»¹⁴⁹, come direbbe Arialda. Testori comprese che solo tra gli emarginati, tra chi ogni giorno – con mezzi leciti e illeciti – tentava di sopravvivere, tra chi affrontava il dramma dell'emigrazione, poteva trovare la vitalità ricercata per la propria arte. Come si vedrà, la sua scelta dispiacque a molti commentatori, che la giudicarono «offensiva nei riguardi del proletariato» e ne criticarono l'espressione di «situazione umana egoista, spietata, priva di generosità [...] falsa»¹⁵⁰.

Testori intuisce che, in Italia, le classi popolari, trattate per lo più con un approccio paternalistico, non trovano spazio nella letteratura, rimanendo quest'ultima priva di drammi

¹⁴³ Cfr. almeno Arianna Brunetti, *Francesco Arcangeli e i “compagni pittori”. Tracce per un percorso*, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2002, pp. 103-107; Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 26-27; F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 66-67.

¹⁴⁴ «È vero che la mia è una religione da disperato. Noi tutti, nessuno escluso, da Pasolini a me, siamo borghesi: il massimo che possiamo dire, se non vogliamo barare, è di morire ribellandoci, ma di morire con la morte della nostra società. L'unica mia speranza è il mio dolore» (Felice Laudadio, *Da domani al Pier Lombardo di Milano. Ritorna l'Arialda*, intervista a Giovanni Testori, in «l'Unità», 9 novembre 1976, p. 9).

¹⁴⁵ A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 55.

¹⁴⁶ *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, a cura di G. Valle, in Teatro Pier Lombardo, *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialda di Giovanni Testori*, op. cit.

¹⁴⁷ C. Altarocca, *Testori: io, omosessuale cristiano*, cit., p. 4.

¹⁴⁸ Cfr. F. Laudadio, *Ritorna l'Arialda*, op. cit.: «“Risentendo leggere *L'Arialda* – dice lo scrittore – ho notato che in essa erano già contenuti alcuni presentimenti di quel che sarebbe accaduto: la droga, il gas che avvolge la periferia, ma soprattutto l'attrazione, il fascino, che non è mai discreto, ma tremendo, che il centro esercita sulla periferia; e cioè lo sfasciarsi del centro, vale a dire l'agonia della civiltà e della cultura borghese». Cfr. anche *Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, a cura di G. Valle, in Teatro Pier Lombardo, *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialda di Giovanni Testori*, op. cit. («Non vedo che agglomerati e agglomerazioni: immani prigioni edificate dal destino di progresso e di morte (anzi dal destino di progressione verso la morte) entro le cui braccia la periferia s'è gettata, imparando fin troppo in fretta la lezione del centro») e Giovanni Testori, *I giovani che implorano la morte cercano solo Dio*, in «Corriere della Sera», 24 aprile 1978, ora in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 36-39 (pp. 37-38: «i giovani, soprattutto quelli delle classi meno abbienti o addirittura popolari, vanno imitando e ripetendo il modello che le classi economicamente e culturalmente egemoni hanno loro fornito. [...] tra modello vissuto dall'alto e modello ripetuto dal basso si aprono discrepanze incalcolabili [...]. Chi ha creato il modello s'è procurato anche i mezzi per reggere alla sua degradazione. Ma chi il modello, per gli ingranaggi stessi della società del profitto e della materia, ha dovuto subire, ne subirà totalmente, come in effetti ne subisce, la degradazione»).

¹⁴⁹ Id., *L'Arialda*, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 75.

¹⁵⁰ Così padre Colombo in G. Bocca, *L'Arialda, parliamone*, op. cit.

tragici con protagonisti proletari che possano essere all'altezza delle grandi figure aristocratiche o borghesi. Nella nota intervista rilasciata a Tullio Kezich sopracitata, leggiamo:

Finora nella letteratura popolare, compresi i miei libri, il proletariato è stato sempre visto paternalisticamente, come una classe da accostare dal di fuori, spesso addirittura da redimere. Mentre invece è la classe sociale che ha la maggiore vitalità, tanto da essere in grado di riscoprirsi da sola, di ritrovare da sola i grandi temi tragici. Perché nella letteratura popolare non c'è ancora un personaggio enorme come Amleto, come Macbeth? Perché il popolo è sempre stato considerato con un occhio, diciamo così, redentivo. Questo distacco è il limite, secondo me, di tanti libri recenti, anche molto notevoli. Ora, il popolo ha una gran pienezza di vita, non c'è affatto bisogno di ripetere messianicamente che va verso il bene. Finora gli scrittori, rappresentando un personaggio popolare che commette un delitto, si sono sempre preoccupati di giustificarlo dicendo: non è lui il colpevole, la colpa è della borghesia, della società. Questo è senz'altro vero, in parte. Ma è più vero ancora che quel personaggio ha una sua indipendenza psicologica e drammatica, ha la forza di agire fuori da qualsiasi schema¹⁵¹.

Di qui la distanza che, fin da *I segreti di Milano*, l'autore tenta di frapporre tra la propria opera e quelle del neorealismo. Ad esempio, in una lettera spedita a Paolo Grassi, il quale si accingeva a far mettere in scena *La Maria Brasca* al Piccolo di Milano, Testori accenna nuovamente al rifiuto di affidarsi a una tesi prestabilita (e con ciò a fare del moralismo):

Io non so come potrà esser resa un'opera come questa, priva nel modo più assoluto di drammi inventati, drammi che invece fanno l'appannaggio di quasi tutto il teatro moderno. Ma nella vita quei drammi esistono? Perché i drammaturghi continuano a scrivere come se il mondo non dimostrasse molto chiaramente la strada su cui intende andare? E poi, è più importante che ci sia un nodo ideologico senza figure o delle figure magari senza nodo ideologico?¹⁵²

Il realismo viene quindi contrapposto al naturalismo, che «si fonda sulla finzione»¹⁵³, e alla rappresentazione mimetica¹⁵⁴: «Realismo» – si legge nel *Manifesto del realismo* firmato da Testori nel 1946 – «non vuol dire quindi naturalismo o verismo o espressionismo, ma il reale concretizzato dell'uno, quando determina, partecipa, coincide ed equivale con il reale degli altri, quando diventa, insomma, misura comune rispetto alla realtà stessa»¹⁵⁵.

Non è semplice ricondurre a unità la varietà stilistica che contraddistingue la prolifica opera di Testori, specie se si considera l'evidente scarto che passa tra *I segreti di Milano*, che indubbiamente raccolgono il testimone di un tardo neorealismo e sono accostabili ai contemporanei romanzi pasoliniani, e l'«antirealismo tragico»¹⁵⁶ sfoderato per la prima volta con *La monaca di Monza* (1967), o, ancora, le evidenti fratture che esistono tra il «realismo torbido, dissonante e voglioso della giovinezza» e la «fermezza "romantica"»¹⁵⁷ degli scritti della fine degli anni Settanta («un passaggio dal tumulto dei sensi al tumulto dell'anima»¹⁵⁸, sintetizzò Pampaloni). Eppure, sulla scia di Enzo Siciliano, una linea di continuità si può individuare nell'approdo a un "realismo barocco",

¹⁵¹ T. Kezich, *La mia eroina?*, op. cit.

¹⁵² Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 27 agosto 1959, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 155-156.

¹⁵³ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 79.

¹⁵⁴ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 39.

¹⁵⁵ *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*, in «Argine Numero», II, 2, marzo 1946, p. 1.

¹⁵⁶ Federica Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdà 1960*, Milano, Scalpendi, 2015, p. 15.

¹⁵⁷ G. Pampaloni, *Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, op. cit.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

un barocco luttuoso, che adopera le parole o la materia pittorica, come fossero gemme o argenti rustici. Il fatto è che, anche allora, anche al punto di sfoderare tutta la sua conoscenza dei misteri della metropoli lombarda, egli era altrettanto barbarico e barocco.

I suoi personaggi nascevano certamente nelle periferie nord della città [...]. Ma cosa cercava in essi il loro autore, se non il movente di un trasalire che nulla aveva in comune con i comportamenti – unica croce dei naturalisti e neorealisti veri¹⁵⁹?

Rispetto al neorealismo, ad essere invertiti sono il punto di partenza e di fine: lo scopo di Testori – di tutto Testori – non è di arrivare alla realtà, ma di partirvi, avendo «una fede che questa partenza permetta»¹⁶⁰. Dapprima lo scrittore si pone l'obiettivo di catturare la «luce di natura», che, come nell'ultimo Cézanne, «acquista la sacra, vertiginosa dignità d'un emblema senza mai dichiararsi tale; e sia pure che questo avvenga a tratti, anzi a sussulti, a scaglie»¹⁶¹; quindi interviene il tentativo di rendere il «lato tragicamente pulsivo»¹⁶² del reale; in ultimo e finalmente, domina la necessità di celebrare questa realtà, «tutta e intera: enorme, madida, rivoltosa, senza pace»¹⁶³.

3.2 *Le carte della censura (1950-1961)*

3.2.1 *Le Lombarde (1950)*

Oltre a dedicarsi alla pittura e alla critica d'arte, nel corso degli anni Quaranta Giovanni Testori sperimentò la scrittura teatrale¹⁶⁴. Nel 1942 esordì con *La morte e Un quadro*, pubblicati nel mensile di cinema, teatro e radio del Guf di Forlì «Via Consolare» e, l'anno seguente, presso le Edizioni di

¹⁵⁹ Enzo Siciliano, *Introduzione*, in Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 6-7.

¹⁶⁰ Giovanni Testori, *Lettera a Guttuso*, in «Numero Pittura», III, 4-5, marzo-aprile 1947, p. 2, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 45.

¹⁶¹ Id., *Cézanne, la verità*, in «Corriere della Sera», 5 maggio 1978, ora in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 40-45 (la citazione è a p. 43).

¹⁶² «Penso, con calma, ma convinta cautela, che l'errore (forse a quei tempi inevitabile) fu di legger lei, "l'Arialdà", e i libri che le avevano fatto compagnia, come opere "neorealiste". Mi si accusò subito (figuriamoci!) di non essere abbastanza attaccato alla problematica sociale della realtà. La storia! – mi dicevano o sussurravano col gesto di chi tira le orecchie – la storia! Accettai l'accusa; meglio ancora l'accetto oggi [...] L'accetto e la vomito; con una certa quale vanità. [...] E poi, quale colpa farmi se, per mia natura, per fisica e psichica disposizione, della realtà sono più in atto a cogliere il lato tragicamente pulsivo? È una questione di "tiraggio" [...]! A me "tira", diciamo, una faccia: è poca cosa; ma, credo, sia l'inizio di tutto. [...] L'operazione del "tiraggio" è tragica, non ha ritorno; scatta; e buona notte; si è dentro. Ma è una trappola totale e non parzialmente conoscitiva» (*Confiteor (secondo) di Testori davanti al registratore*, a cura di G. Valle, in Teatro Pier Lombardo, *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialdà di Giovanni Testori*, op. cit.).

¹⁶³ *Ibidem*. Cfr. anche C. Altarocca, «Da Milano l'Apocalisse», cit., p. 13: «La vita... Sono stato amato dalla vita, sono scandalosamente innamorato della vita. Un giorno di vita è bellissimo, quando si è stati vicini a morire. [...] Ogni giorno è enorme, grazia bellissima».

¹⁶⁴ Per un inquadramento delle prime prove teatrali testoriane, cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 33-35 e 54-61, e Giuditta Fornari, *Testori e il teatro: gli esordi (1943-1950)*, in Ead., *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia. Indagine sul Rapporto tra Scrittura per la Scena e Modalità Performativa nel Teatro dell'Artista Lombardo*, tesi di dottorato condotta presso l'Alma Mater (Università di Bologna), relatore prof. Gerardo Guccini, 2017, pp. 14-25.

Pattuglia (la rivista di politica, arti e lettere del Guf di Forlì). I due atti unici non vennero mai rappresentati. Nel 1944, portò a compimento *Cristo e la donna*, tre atti in versi dedicati all'amico, pittore milanese, Vittorio Santagostino, che gli valsero la vittoria del concorso di poesia Paraggi, ma che rimasero inediti¹⁶⁵.

Il 10 gennaio 1948 fu la volta del primo dramma portato sulle scene, *Caterina di Dio*, di cui ignoriamo il testo, non ancora ritrovato. In un articolo pubblicato su «L'Italia» così Testori definì la propria opera: «*Caterina* voleva essere teatro cattolico. E teatro cattolico io spero di continuare a scrivere»¹⁶⁶. La regia venne curata dal giovane Enrico d'Alessandro e il ruolo della protagonista fu interpretato da Franca Valeri, alla sua prima prova di recitazione. L'attrice, che all'epoca non aveva ancora adottato lo pseudonimo, avrebbe ricordato: «Ero giovanissima. Non avevo mai recitato. Il mio nome era Franca Norsa. Affrontai il personaggio di *Caterina di Dio* con molta emozione. Oltretutto era un testo drammatico, lontano da quello che sarebbe diventato all'inizio il mio genere»¹⁶⁷. La scena venne allestita al Teatro della Basilica di Milano, una chiesa sconsecrata, un ambiente «suggestivissimo»¹⁶⁸, come lo definì ancora Valeri.

Nei tre atti, si assisteva all'apparizione di Santa Caterina, reincarnata per reiterare il proprio martirio salvando un gruppo di giovani attori in preda all'odio e alla disperazione. Stando a quanto ricordò l'autore, a parte la protagonista, la figura principale – ma meno riuscita – del dramma era quella di un Monsignore, il quale, non credendo alla verità della reincarnazione, rappresentava la «polemica», sebbene «rimasta solo allo stato intenzionale»¹⁶⁹. Fin dalle prime prove, dunque, è evidente lo spirito di contestazione che il giovane Testori intendeva attribuire al teatro religioso, fondato sul principio di un ordine superiore conquistato solo attraverso il disfacimento di quello terreno («l'ordine spirituale esige la completa rottura dell'ordine particolare: cioè, la morte»¹⁷⁰).

Tra il 1949 e il 1950 Testori compose il dramma *Tentazione nel convento*, opera di «una certa dignità»¹⁷¹, come sostenne l'autore poco prima di morire. Dopo l'apparizione della Madonna, la protagonista, suor Marta, viene posseduta dal male, simboleggiato da un cane.

Testori non vide mai il proprio lavoro alla ribalta e il dramma rimase inedito fino al 1995, quando venne letto al Teatro Franco Parenti, per la regia di Andrée Ruth Shammah e con Rosa Di Lucia nelle vesti della protagonista. Eppure, nel 1950 l'autore, che aveva costruito la figura della

¹⁶⁵ Il dramma è stato recentemente pubblicato a cura di Fulvio Panzeri (cfr. Giovanni Testori, *Cristo e la donna: un inedito del 1943-1944*, a cura di Fulvio Panzeri, Novara, Interlinea, 2013).

¹⁶⁶ Giovanni Testori, *Palcoscenico e Catechismo*, in «L'Italia», 29 gennaio 1948, p. 4.

¹⁶⁷ Intervista a Franca Valeri, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 107.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ «Il Monsignore non crede, il Monsignore che è molto probabilmente la figura meno concretata del dramma. Proprio perché è quella più risentita. Io stesso, assistendo alle prove, mi sono accorto che ad un certo momento diventava perfino assurda. Vero che non credo minimamente alla realizzazione psicologica delle figure, vuoi teatrali, vuoi poetiche, ma solo alla loro realizzazione per piani visti, direi esterni, per primi piani insomma, ma forse nel mio Monsignore, figura che ovviamente mi premeva molto perché impersonava più direttamente la polemica, la polemica appunto è rimasta solo allo stato intenzionale» (Giovanni Testori, *Palcoscenico e catechismo*, in «L'Italia», 29 gennaio 1948, p. 4).

¹⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁷¹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 88.

protagonista sulle caratteristiche recitative di Rina Morelli¹⁷², aveva tentato di mettere in scena il testo. In primo luogo contattò Paolo Grassi per una possibile lettura al Piccolo (ma il progetto presto sfumò¹⁷³), quindi inviò il copione a Orazio Costa.

Secondo una prassi che si sarebbe consolidata negli anni, Testori continuò a lavorare al testo della *Tentazione* e, il 21 settembre 1950, tornò a offrire al regista una seconda redazione della pièce, drasticamente sintetizzata. Si legge in una nota lettera inviata a Costa il 21 settembre 1950: «ti mando, come vedi, la nuova stesura di *Tentazione nel convento*: penso di essere riuscito a portarla a un certo grado di chiarezza. L'opera si è accorciata, ma spero abbia guadagnato in intensità»¹⁷⁴.

Quello con Costa rimase un incontro mancato. Grazie a un interessamento dello stesso Testori, nel febbraio del 1992 il copione venne ritrovato da Orazio Costa¹⁷⁵ e l'anno seguente, pochi mesi dopo la morte dell'autore, venne dato alle stampe¹⁷⁶. I motivi del cattivo esito della messinscena della *Tentazione*, la quale, stando ai documenti conservati in Archivio, non venne mai presentata agli uffici censori, possono essere rintracciati proprio nella lettera spedita da Costa nel febbraio 1992:

Allora, come troppo spesso mi è accaduto, mi sentivo troppo povero per affrontare un'impresa che mi pareva esigere e meritare assai più mesi di quanto bastò ad altri per portarla a termine. Non mi resta che pentirmi amaramente e sperare di vedere le tue cose prender vita scenica nei modi più rigorosi che non smetto di sognare¹⁷⁷.

Le parole di Costa, lo stesso regista che aveva rifiutato di mettere in scena *La governante*¹⁷⁸, hanno un'ambiguità di fondo. Forse, il giovane regista non aveva trovato i mezzi per smorzare quella mescolanza tra eros e misticismo¹⁷⁹ di cui l'opera si faceva portatrice.

La prima opera di Testori sottoposta all'Ufficio di revisione teatrale è *Le Lombarde*, tragedia in versi rappresentata il 1° marzo del 1950 al Teatro Verdi, per la compagnia del Teatro dell'Università di Padova diretta da Gianfranco De Bosio¹⁸⁰, regista agli esordi e coetaneo di Testori. Il palco era impreziosito da una scenografia che rappresentava, in stile picassiano, la

¹⁷² Cfr. la lettera inviata da Testori a Orazio Costa il 21 settembre 1950 (in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 151-152, la citazione è a p. 152): «ti vorrei chiedere un grosso favore: di mostrarla alla Morelli, cui ho sempre pensato per la parte di Suor Marta».

¹⁷³ Infuriato per non essere stato ricevuto dal direttore del Piccolo, Testori scrisse un'irosa lettera a Grassi, trascritta in Laura Peja, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012., p. 15: «ho deciso di non lasciar né leggere né rappresentare, né pubblicare quel lavoro: ho declinato la proposta di De Bosio e anche a Costa ho ulteriormente detto di no. La ragione è questa: l'impostazione morale e teologica del tema è insufficiente, dal che deriva una insufficienza anche nella condotta espressiva dell'opera».

¹⁷⁴ *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 151.

¹⁷⁵ Cfr. la lettera di Orazio Costa a Giovanni Testori del febbraio 1992, ivi, pp. 152-153.

¹⁷⁶ Giovanni Testori, *Tentazione nel convento*, Catania, Il Girasole, 1993.

¹⁷⁷ *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 153.

¹⁷⁸ Cfr. *supra*, p. 171.

¹⁷⁹ Cfr. M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 72.

¹⁸⁰ Cfr. G. Fornari, *Il teatro dell'università di Padova*, in Ead., *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., pp. 25-29.

periferia di Milano, riflettendo così la «figurazione narrativa fondante la composizione de *Le Lombarde*»¹⁸¹.

Dopo la messa in scena a cura di De Bosio, l'opera, rifiutata dallo stesso autore¹⁸², cadde in oblio e il testo è stato riportato alla luce solo nel 2016¹⁸³ ad opera di Giuditta Fornari, la quale, nel proprio lavoro di ricerca¹⁸⁴, ha inserito la riproduzione del dattiloscritto custodito negli archivi di De Bosio. Il testo riscoperto da Fornari venne inviato il 3 maggio 1950, dunque in seguito alla rappresentazione del 1° marzo, in vista di un nuovo allestimento della tragedia¹⁸⁵. La lettera dell'autore che accompagnava l'invio del copione al regista ha consentito alla studiosa di dedurre che si trattasse di una seconda versione dell'opera, che – come già avvenuto per *Tentazione nel convento* – era stata notevolmente sintetizzata dall'autore. Così recita la missiva:

Forse è troppo chiedere a te e ai tuoi attori di ridurre anche la realizzazione: ma leggile: e se, come fermamente credo, ti parranno più vere, decidi tu. Soprattutto se le porti a Roma. T'accorgerai da te, di quanto ho tagliato: praticamente tutta l'inchiesta, che era un modo ancora drammatico e "a tesi", di esprimere una convinzione, che invece risulta espressa solo in quanto è implicita nell'accadere dell'avvenimento. È probabile che le tragedie non s'inventino: esistono; e il fatto tragico è tale proprio in quanto accade e accadendo si brucia e si denuncia.

La mia fobia per i "messaggi" che ben conosci, ha avuto finalmente ragione – e sono contento quanto più ho durato fatica – sui residui moralistici di cui spesso incrocio la verità delle situazioni che affronto. Un difetto, questo, molto comune nei cristiani¹⁸⁶.

"Le tragedie non si inventano"¹⁸⁷: ecco una prima formulazione del realismo testoriano applicato al teatro e, ne *Le Lombarde*, declinato in uno stile fortemente allusivo. Dunque, fin dal 1950, Testori lavora in due direzioni fortemente connesse tra loro: da un lato, evitare di esplicitare in maniera troppo scoperta le proprie «tesi», dall'altro presentare un fatto reale, che "implicitamente" e senza «residui moralistici» possa divenire emblema del nucleo tematico scelto.

¹⁸¹ Ivi, p. 46.

¹⁸² «Essendo rifiutato, [il testo de *Le Lombarde*] non è stato pubblicato. Lui non lo voleva perché era il Testori del tempo dei dipinti, ancora, quindi molto giovane. E dopo, *Le Lombarde*, insieme alla linea del realismo lombardo, le ha rifiutate perché erano in versi per lui antiquati» (sono parole di De Bosio nell'intervista *In cerca de Le Lombarde...* ivi, p. 204).

¹⁸³ Ne ha dato notizia Fulvio Panzeri, in *Teatro. Rinascono "Le Lombarde", tragedia perduta di Testori*, in «Avvenire», 3 dicembre 2016, consultabile online al link <https://www.avvenire.it/agora/pagine/ritrovate-le-lombarde-di-testori> (ultimo accesso il 27 ottobre 2022).

¹⁸⁴ G. Fornari, *Le Lombarde, il dattiloscritto inedito*, in Ead., *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., pp. 237-284.

¹⁸⁵ Cfr. ivi, p. 35.

¹⁸⁶ Lettera riprodotta ivi, p. 238.

¹⁸⁷ Cfr. anche una lettera spedita a Paolo Grassi nel febbraio del 1950: «Che pena questi scrittori che vanno alla caccia di problematiche sociali e spirituali: si preparano, archibugio d'acquasanta e carabina marxista e si fan precedere da mute di cani: ma *i drammi, quelli veri, non si inventano*: si realizzano e ne avanza: la fatica di un autore è molto più manuale, ma t'assicuro, caro Paolo, adesso che ho capito, la manualità è più dura e inevitabile della caccia per le praterie dei patemi religiosi o per le foreste delle convulsioni sociali: lì non si sbaglia mai: tira e qualcosa cade sempre, perché si sa, simili praterie e foreste sono stipate di selvaggina falsa, messa lì apposta per soddisfare il cacciatore; e poi c'è sempre chi, seduto sulla poltrona, è pronto a spremere la lacrimetta e a convertirsi; c'è sempre il critico che scopre finalmente "il fatto umano che va diretto al cor"..."» (*Testori e il Piccolo: lettere, testimonianze, spettacoli*, a cura di Giuseppina Carutti ed Eleonora Vasta, Milano, Piccolo Teatro, 2004, p. 12, cit. ivi, pp. 34-35; mio il corsivo).

A differenza del copione recuperato tra le carte di De Bosio, quello conservato nel Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato¹⁸⁸ reca la prima edizione de *Le Lombarde*, fino a oggi, a quanto risulta a chi scrive, ignorata¹⁸⁹. Si tratta di un copione di 92 pagine numerate¹⁹⁰ – contro le 46 del copione reso noto da Fornari –, dattiloscritte a inchiostro nero, a cui sono state allegate 8 carte appuntate con una spilla alla pagina 84, anch'esse dattiloscritte, ma non numerate. Con tutta probabilità, il testo tramandato dalle pagine sparse costituisce il finale alternativo dell'opera, la cui prima redazione si legge dalla metà di pagina 85 in poi.

Con *Le Lombarde*, opera in versi liberi e divisa in due parti, Testori abbandona il dramma sacro per trarre ispirazione da un fatto di cronaca, il naufragio di Albenga¹⁹¹, che, il 16 luglio 1947, costò la vita a quarantaquattro dei circa ottanta bambini che si trovavano a bordo della barca a motore *Annamaria* (e a tre delle loro accompagnatrici). I bambini, per lo più orfani di guerra o figli di reduci e di partigiani milanesi, stavano andando in gita all'isola Gallinara, nel corso di una colonia organizzata dal Fondo di Solidarietà Nazionale, quando l'imbarcazione improvvisamente affondò. Le responsabilità del naufragio non vennero mai accertate.

Allontanandosi dal «teatro psicologico» primo novecentesco, forse già considerato come un «disperat[o] punt[o] d'appoggio, quando non si sa come andare avanti»¹⁹², Testori si affidò alla lezione della tragedia classica e come principale fonte letteraria adottò il poemetto del sacerdote gesuita Gerard Manley Hopkins, *Il naufragio del Deutschland*¹⁹³ (pubblicato postumo nel 1918), anch'esso ispirato a un naufragio realmente avvenuto il 7 dicembre del 1875. La prima edizione dell'opera diffusa in Italia, con testo inglese a fronte, risale proprio al 1947, l'anno del naufragio di Albenga¹⁹⁴.

Sorretta da un forte lirismo, la tragedia vede la presenza di un «coro delle Madri» dialogante con soli quattro personaggi (due donne – «la donna di Mantova» e «la donna di Lodi» –, il testimone e il barcaiolo) e con «il coro dei Padri»¹⁹⁵. Il motivo centrale dell'opera è costituito dal

¹⁸⁸ Il copione, insieme agli altri documenti relativi alla censura de *Le Lombarde*, è conservato in FRT, b. 170, fasc. 4833 (per il nulla osta, cfr. *infra*, p. 211 e ss.).

¹⁸⁹ Non è questa la sede opportuna per operare un confronto tra le due redazioni della tragedia, radicalmente differenti; per il momento, forti anche delle dichiarazioni trasmesse da Testori per lettera, si potrebbe affermare che le tendenze correttive vadano nella direzione di un maggior realismo, o – meglio – di una più decisa «ricerca del reale» (sono parole di Gianfranco De Bosio rilasciate nell'intervista *In cerca de Le Lombarde...* in G. Fornari, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., p. 203), frutto di una versificazione meno ermetica ed allusiva.

¹⁹⁰ Si noti che sono assenti le pagine 38 e 44: mentre tra la p. 37 e la p. 39 è plausibile che vi sia una lacuna nel testo, per le pagine 43-45 si può ipotizzare un errore nella numerazione delle carte.

¹⁹¹ Per una disamina degli articoli di giornale dedicati alla tragedia di Albenga, cfr. *16 luglio 1947, Albenga*, in G. Fornari, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., pp. 10-14. Testori rimase molto colpito dalla tragedia: ne è una testimonianza il disegno *I bambini di Loano*, esposto nel 1948 (cfr. *ivi*, p. 14).

¹⁹² Marta Morazzoni, *Testori, una parola per il teatro*, in «Il Sabato», 4 novembre 1978, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 69-73 (la citazione è a p. 72).

¹⁹³ Cfr. F. Panzeri, *Rinascono "Le Lombarde", tragedia perduta di Testori*, op. cit.

¹⁹⁴ Gerard Manley Hopkins, *Il naufragio del Deutschland; La fine dell'Euridice*, premessa e traduzione di Augusto Guidi, Brescia, Morcelliana, 1947 (edizione di mille esemplari numerati).

¹⁹⁵ Per un confronto tra il coro de *Le Lombarde* e quello della tragedia classica, cfr. G. Fornari, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., p. 42 (nell'opera testoriana «il coro non è pura espressione lirica e

lamento delle madri, le quali, ignare ma presaghe della catastrofe, nel corso del dramma vengono a conoscenza del disastro avvenuto in mare. Disvelato lentamente, il tema del naufragio emerge in modo carsico grazie al procedere delle parole, a tratti sommesse, a tratti disperate, delle protagoniste, colte nel momento di maggior dolore e disperazione, tradite dalla pace apparente della calura estiva, piegate dal rimorso per aver involontariamente messo i figli in una posizione di pericolo. Con la perdita dei figli, le donne si sentono private della loro identità, quella materna, appunto (non a caso nel testo vengono apostrofate costantemente con il vocativo «madri»); nessun «conforto», ma solo «orrore» rimane alla loro voce, fattasi ormai «disperato grido»¹⁹⁶.

Si potrebbe ipotizzare che la tragedia di Albenga rinnovi e rimandi al dramma del secondo conflitto mondiale, anch'esso mai citato esplicitamente¹⁹⁷: innanzitutto, come già accennato, la maggior parte dei bambini presenti sulla motobarca erano figli di reduci (ed è questo un altro dato che Testori omette); inoltre, nel fare riferimento ad alcuni particolari di quella giornata di luglio del 1947, l'autore si serve a più riprese di parole tratte dal lessico militare o che in qualche modo possono rammentare gli eventi della guerra terminata da pochi anni: il «comando»¹⁹⁸ dove i figli vennero iscritti, i «treni» dal «fischio | divorante»¹⁹⁹ su cui partirono i bambini per recarsi alla colonia, l'«esercito»²⁰⁰ che spinge le madri nel baratro. Anche i versi «il mare palesò | pei figli | desiderando profitto | certo»²⁰¹, dietro ai quali si può intravedere una denuncia da parte delle donne dello scarso livello di sicurezza assicurato dai gestori della barca a motore, disposti a sovraccaricare la nave pur di ottenere guadagni maggiori, potrebbero nascondere un'accusa alla sadica avidità che, in un mondo che bada solo al profitto, muove la guerra. Seguendo tale pista interpretativa, allora le sfortunate madri lombarde incarnerebbero per antonomasia l'intera umanità, uscita offesa dalla tragedia del secondo conflitto mondiale, e la lamentazione del coro de *Le Lombarde* l'unico modo possibile di fare poesia nell'immediato dopoguerra.

Senza dubbio, il volere dell'autore è quello di far assumere al trauma concreto delle madri orbate il significato universale del dolore della perdita, della gratuità del male e della fragilità dell'esistenza. "Bruciandosi" e "denunciandosi" – per riprendere le parole usate da Testori nella sopracitata lettera a De Bosio –, la storia di Albenga, il «fatto tragico» realmente accaduto ma mai apertamente nominato, diviene facile emblema di alcune tematiche che sarebbero poi divenute

speculativa, ma protagonista effettivo del proprio racconto e senza il quale la tragedia non si porrebbe in essere»).

¹⁹⁶ «CORO DELLE MADRI Non ha conforto | la mia voce | – ma orrore | disperato grido» (FRT, fasc. 170/4833, *Copione*, p. 8).

¹⁹⁷ Il riferimento si fa esplicito nella seconda versione dell'opera, cfr. G. Fornari, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., p. 45.

¹⁹⁸ «PRIMA MADRE Demente | a corse | arrivai al comando | dove io | l'avevo iscritto | consegnato: | supplicai chi sapeva | che parlasse.» (FRT, fasc. 170/4833, *Copione*, p. 35).

¹⁹⁹ «TERZA MADRE DEL CORO Salirono sui treni. || SECONDA MADRE DEL CORO In canti | in pronunciati abbracci | s'affacciarono ancora. || [...] TERZA MADRE DEL CORO Figlio || PRIMA MADRE DEL CORO Un fischio | divorante | ti divide da me | – per sempre!» (ivi, p. 28).

²⁰⁰ «TERZA MADRE Scoprire | nell'avanzante sole | esercito | che spingeva noi in baratri | madri?» (ivi, pp. 24-25, corregge «Scoprire» da «scoprire»).

²⁰¹ «PRIMA MADRE DEL CORO Finché | sulla città dormente | apparve | l'ultima alba: | fu cara festa | il risveglio | – tra luci calme | il mare palesò | pei figli | desiderando profitto | certo.» (ivi, p. 27, si corregge «risveglio» da «risceglia»).

centrali per tutto il teatro testoriano e che emergono nel testo grazie alla ripetizione martellante di alcune parole chiave, spesso isolate e sole all'interno del verso.

Una di queste parole-emblema è «carne», che, con il suo derivato «incarnare» («maternità | incarnate»²⁰² si definiscono le madri che compongono il coro), presenta ben 18 occorrenze nel testo²⁰³ e riflette il tema della maternità e della nascita. Quest'ultimo, sottolineato dalla ripetizione ossessiva del vocativo «madri» e «figli», viene facilmente letto in chiave cristologica ed è contrapposto al motivo della «morte», altro vocabolo come prevedibile molto frequente nel testo (altrettanto ricorrente è anche l'immagine del «sangue», l'«atroce sangue»²⁰⁴). La dialettica tra morte e nascita, e «vita» («perché ho creduto | vita | nel mare | se nel mare | nasce | timore | morte?»²⁰⁵) si riflette poi nel caravaggesco alternarsi di «tenebra» e «luce» («tenebra innanzi a te | tu luce | incarnata in me | vivente | uccisa ora | spenta | ma ancora luce!»²⁰⁶). Come per Caravaggio la luce, «non è solo un principio figurativo ma anche – e soprattutto – un principio conoscitivo»²⁰⁷.

Dunque, non sorprende che le altre parole chiave del testo sono legate al campo semantico del sapere: «scienza» e «senso» (con 13 occorrenze totali), insieme ai termini «conoscenza» e «certezza», si oppongono al lessico dell'ignoranza e del dubbio («lascia madre | non saprai che ignoranza»²⁰⁸). In un primo momento, le donne sono tormentate dall'ignoranza circa la morte dei loro figli e le cause del naufragio; pur nel presentimento della tragedia, sono assetate di conoscenza: «più volte chiesi: | sempre mi fu negato | sapere»²⁰⁹, lamenta una madre, denunciando il rovesciamento dei versetti evangelici *Matteo*, 7.7-8 («[7] Chiedete e vi sarà dato; cercate e troverete; bussate e vi sarà aperto; [8] perché chiunque chiede riceve, e chi cerca trova e a chi bussa sarà aperto») o *Giovanni*, 16.24 («Finora non avete chiesto nulla nel mio nome. Chiedete e

²⁰² «Anche noi eravamo | un giorno | maternità | incarnate.» (ivi, p. 7).

²⁰³ A titolo di esempio, cfr. ivi, p. 10: «PRIMA MADRE Vergogna | – inutile carne | ora | la mia – | conosco innanzi a te | la vacante | esistenza.».

²⁰⁴ Ivi, p. 6.

²⁰⁵ «CORO DELLE MADRI (*chiuso nelle case*) Figli | – irredimibile carne – | attesa nascita | – carne – | perché t'ho divisa? || Cieca | perché ho creduto | vita | nel mare | se nel mare | nasce | timore | morte?» (ivi, p. 3).

²⁰⁶ «M'alzerò su di te | catastrofe della mia carne: | sollevèrò | il tuo viso | a protesta. | Griderò | l'esistenza. || Non io fui | – come nebbiosa temevo – | non io: | l'assassino | che avanza | e già devasta | l'aria: | tenebra innanzi a te | tu luce | incarnata in me | vivente | uccisa ora | spenta | ma ancora luce!» (ivi, p. 55; correggo «sollevèrò» da «Sollevèrò»).

²⁰⁷ «Questo l'esito finale di un percorso che consente a Caravaggio di diventare pittore non dell'umano ma del reale, sconvolgendo non solo le partizioni tra le classi sociali ma l'intera disposizione mentale del cosmo [...]. Per Longhi questa rivoluzione significa innanzitutto l'affermarsi di una tradizione pittorica fondata sulla luce che lotta con le tenebre per rivelare gli aspetti multiformi del mondo, una tradizione che arriva fino a Manet e a Morandi. [...] La luce di Caravaggio funziona secondo il meccanismo del fotogramma: cioè rivela nella intensità di un istante gli aspetti di un mondo che vengono per sempre fissati e resi eterni. Dunque la luce di Caravaggio non è solo un principio figurativo ma anche – e soprattutto – un principio conoscitivo» (M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 75).

²⁰⁸ «CORO DELLE MADRI Come chi sa? | Questo? | Come chi in sé | conosce causa | al determinato delitto? || IL TESTIMONE In agonia di sangue | ancora lordo | – lascia madre | non saprai che ignoranza | – più alta croce | per te... || QUARTA DONNA Ascolta. || QUINTA DONNA Dopo saprai | se ancora | v'è scienza.» (FRT, fasc. 170/4833, *Copione*, pp. 73-74).

²⁰⁹ «QUINTA DONNA [...] Ignoro il senso | la colpa | per cui mi agito | fra voi | rifiutata. || Sulla strada | più volte chiesi: | sempre mi fu negato | sapere.» (ivi, pp. 14-15, correggo «la» da «La»).

otterrete, perché la vostra gioia sia piena»). Eppure, con la certezza della morte, le madri non possono ritenersi soddisfatte di aver appreso la causa del loro dolore, ma ne vogliono indagare il senso profondo, che rimane loro comunque inafferrabile e «inconoscibile»²¹⁰:

CORO DELLE MADRI [...]

Sete
mi spinge
– ombra da stornare
da me
– necessità di scienza
ora che il reale
s'è mostrato
– ora ch'è tronco
il figlio
– disperato amore
– tronco.

Certa di te
morte lurida
– voglio certezza
della tua origine
di causa.²¹¹

Non solo le cause del naufragio non verranno mai appurate, ma, a fronte delle morti innocenti e del dolore che ne deriva, la conoscenza del reale in sé non è altro che un effimero traguardo (il mostrarsi del «reale» non placa la «necessità di scienza»). Anche il barcaiolo e il testimone, e cioè le uniche due persone che hanno assistito alla tragedia e si sono salvate, giunte a colloquio con le madri «a testimonio del reale»²¹², non aiutano in alcun modo a placare la sofferenza: sono «testimoni inutili»²¹³, la loro parola è una scienza «vana e delusiva»²¹⁴, «vano strumento»²¹⁵.

Dunque, le madri non comprendono, e non comprendendo non possono perdonare (e perdonarsi). Madonne senza certezza di resurrezione per i loro figli, ricercano dunque una «colpa», altra parola ricorrente nel testo («Non chiedo pietà | ma colpa»²¹⁶, «incarnata colpa»²¹⁷), per quel «percorso atroce | di dolori»²¹⁸ che è la vita. Alla maternità tradita dalla morte prematura del figlio non rimane allora che chiamare in causa Dio e ingaggiare con lui la propria «lotta |

²¹⁰ «CORO DEI PADRI Ma il senso | – tu che hai condotto | anche me | a sapere – | il senso... || CORO DELLE MADRI Inconoscibile – se esiste – | a noi | nati morti: | percorso atroce | di dolori...» (ivi, pp. 85-86).

²¹¹ Ivi, p. 48.

²¹² «IL TESTIMONE L'uomo | che guidava la barca | venuto con me | a testimonio del reale →» (ivi, p. 74).

²¹³ Ivi, seconda redazione del finale, c. 7.

²¹⁴ Ivi, seconda redazione del finale, c. 8.

²¹⁵ Ivi, p. 91.

²¹⁶ «Non chiedo pietà | ma colpa | che allontani da me | gioco cui tremo | (non conosci | tu | che sei madre | ancora | l'accusa | che su me procombe) | – origine chiedo | – il punto | in cui s'affissi | il seme del delitto | – da cui grondi | visibile | sangue di figli | – perché vivo | io lo diedi | vivo.» (ivi, pp. 48-49, correggo «sei» da «se»).

²¹⁷ «Ogni pensiero | che in me | ora | tramando | dubbioso si rivolge | s'appunti in uno | che sia | incarnata colpa: | ch'io senta con mani | origine viva | ch'io tocchi | fuori di me | e accusi!» (ivi, pp. 49-50).

²¹⁸ Ivi, p. 86.

privata»²¹⁹. La divinità viene percepita come distante, quasi accusata di essere inutile spettatrice dei dolori umani, in una religione che non riesce a giustificare il dolore connaturato all'uomo fin dalla nascita. Come si legge nella seconda redazione del finale, quello delle madri è un «Dio insostenibile», le sue «ragioni» sono «assurde»²²⁰. Dunque, come sottolineò il critico Gastone Geron, che aveva assistito alla rappresentazione padovana, *Le Lombarde*

si concludono con un grido di accusa che è bestemmia, ribellione, nella pretesa di sapere tutti i perché. Il fato greco che schiaccia conserva nella tragedia testoriana tutto il suo peso tremendo. Anche se nelle parole ultime che la concludono, quella «lotta con Dio» delle madri esacerbate può sembrare speranza di sottomissione²²¹.

Se i documenti custoditi in Archivio Centrale dello Stato hanno il rilevante pregio di tramandare la prima redazione dell'opera, le carte relative alla concessione del nulla osta risultano a una prima analisi senz'altro meno ricche. Infatti, a differenza delle altre opere testoriane successivamente sottoposte a revisione, *Le Lombarde* vennero autorizzate senza difficoltà. Come tenteremo brevemente di dimostrare, la povertà documentaria potrebbe essere ricondotta alla velocità con la quale furono svolte le operazioni burocratiche.

Il 22 febbraio 1950, la Prefettura di Venezia inoltrò agli uffici centrali la richiesta di revisione firmata da De Bosio²²². Nello stesso giorno il Direttore del Teatro dell'Università scrisse a Franz De Biase, con il quale era già in contatto per risolvere alcune questioni relative alle «tessere di qualificazione professionale»²²³, pregandolo di insistere con l'ufficio censura affinché il copione venisse autorizzato; in tal modo, si sarebbero scongiurati «gravi danni materiali e morali»²²⁴.

²¹⁹ Ivi, seconda redazione del finale, c. 7.

²²⁰ «Lasciami | Dio insostenibile. | Non inseguirmi. | Lasciami! | Le tue ragioni | sono assurde.» (ivi, seconda redazione del finale, c. 5).

²²¹ Gastone Geron, *Una novità assoluta al "Verdi" di Padova. Piangono "Le Lombarde" nella tragedia d'un giovane*, in «Gazzettino Sera», CCX, 52, 2-3 marzo 1950, p. 3.

²²² Cfr. FRT, fasc. 170/4833, *Richiesta di revisione*, s.d., ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo, firma autografa di Gianfranco De Bosio a penna nera; e ivi, *Invio documentazione*, 22 febbraio 1950, ds. su una c. intestata alla Prefettura di Venezia, f.ta dall'Addetto Stampa (con firma indecifrabile), recante il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, con n. di protocollo 5300/4833 del 1° marzo 1950.

²²³ FRT, fasc. 170/4833, *Lettera*, Gianfranco De Bosio a Franz De Biase, 22 febbraio 1950, ds. con nastro nero su una c. intestata alla Direzione del Teatro Università di Padova recante il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, con n. di protocollo 1277 e n. di posizione 4833, del 24 febbraio 1950; nell'angolo in alto a destra della c. si legge la seguente nota, ms. a matita viola: «Dott. Tudini | pref.», nel fondo della c., il timbro del Direttore De Bosio, accompagnato da firma autografa a penna blu (con la quale vengono anche corretti alcuni refusi nel testo), è affiancato dal numero 4277 ms. a penna rossa.

²²⁴ «Caro Dottore | col primo di marzo la Compagnia del Teatro dell'Università va in scena con una novità assoluta "Le Lombarde" di Gianni Testori. Siamo in attesa del permesso di rappresentazione al pubblico che l'ufficio centrale di censura deve farci pervenire. | La prego vivamente di volersi interessarsi [sic] presso l'ufficio competente perché tale permesso ci venga inviato al più presto, dovendo sopportare in caso contrario, gravi danni materiali e morali.» (*ibidem*; il primo paragrafo del testo citato è quasi interamente sottolineato a matita viola).

Tuttavia, come si evince da un telegramma inviato da De Biase il 23 del mese, il copione non era ancora pervenuto a via Veneto («assicuro sollecita restituzione»²²⁵, garanti comunque l'Ispectore generale). Nel frattempo, le autorità padovane avevano iniziato a innervosirsi, impedendo che venisse pubblicizzata un'opera ancora priva del nulla osta ufficiale²²⁶. Senza aver letto preventivamente il copione, e dimostrando quindi straordinaria disponibilità, il 25 febbraio Nicola de Pirro inviò un telegramma alla Prefettura di Padova, con il quale il Direttore generale acconsentiva alla pubblicità preventiva²²⁷.

Solo il 1° marzo 1950, giorno della prima, *Le Lombarde* vennero ufficialmente approvate. In quella data, Nicola de Pirro inviò un telegramma «urgentissimo»²²⁸ alla prefettura di Padova, mentre Franz De Biase appose il nulla osta sul frontespizio del copione²²⁹, ufficialmente riconsegnato alla compagnia il 3 del mese²³⁰, dunque solamente dopo la messa in scena. Si tratta di un fatto senz'altro inconsueto dal momento che, in vista di possibili controlli da parte delle forze di pubblica sicurezza, per legge le compagnie erano tenute ad avere un copione recante il nulla osta ufficiale degli uffici di censura.

Il testo della tragedia non è segnato da alcun intervento censorio. Tuttavia, come si è visto, il dramma corse il rischio di non ottenere per tempo il nulla osta a causa dell'intempestività del giovane De Bosio, dell'inefficienza delle poste o del disordine degli uffici governativi. Inoltre, in

²²⁵ FRT, fasc. 170/4833, *Telegramma*, Franz De Biase a Gianfranco De Bosio, 23 febbraio 1950; intestato alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, timbro di partenza: «Roma – Via Lombardia | 24.2.50»; nel margine inf. della c. si legge la firma autografa di De Biase (ms. a penna blu), il timbro della Censura Teatrale e la data (apposta a mezzo di timbro).

²²⁶ «QUESTURA PADOVA NON AUTORIZZA AFFISSIONE PROPAGANDA NOSTRO SPETTACOLO PRIMO MARZO NOVITÀ LE LOMBARDE DI GIANNI TESTORI INDISPENSABILE OGGI STESSO TELEGRAMMA AUTORIZZAZIONE PRESIDENZA CENSURA GRAZIE CORDIALMENTE – GIANFRANCO DE BOSIO», FRT, fasc. 170/4833, *Telegramma*, Gianfranco De Bosio a Franz De Biase, 24 [?] febbraio 1950; sul fondo della c. si legge la nota, apposta a mezzo di timbro «23 20»; timbro di partenza e timbro d'arrivo («Roma Arr. Distribuzione | 2[...].II | 1950 | XXV anniversario») parzialmente illeggibili.

²²⁷ Cfr. FRT, fasc. 170/4833, *Telegramma*, Nicola de Pirro alla Prefettura di Padova, 25 febbraio 1950 (su c. intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, sulla quale sono stampigliati: il timbro di partenza «Roma – Via Lombardia | 25 febbraio 1950», il timbro della Censura Teatrale, e il timbro recante la data d'invio).

²²⁸ Cfr. FRT, fasc. 170/4833, *Telegramma*, Nicola de Pirro alla Prefettura di Padova, 1° marzo 1950 (la sigla di de Pirro, ms. a penna nera, il timbro recante la data d'invio, quello della Censura Teatrale e il timbro di partenza, parzialmente illeggibile, «Roma – Via Lombardia | 1.3.[...]») sono presenti nel margine inferiore di una sola delle due copie del documento).

²²⁹ Cfr. FRT, fasc. 170/4833, *Copione*. Il nulla osta del copione de *Le Lombarde* rimasto negli archivi dell'Ufficio censura, con data 1° marzo 1950 apposta a mezzo di timbro, è costituito da un timbro stampigliato alla pagina del frontespizio, integrato a penna nera con il numero di protocollo, il numero di pagine che compongono il copione, il titolo e l'autore dell'opera. Sotto alla dicitura «Il Sottosegretario» è ms. a matita rossa il nome De Biase. La dicitura «Visto» è fatta seguire dal timbro «Nulla osta alla rappresentazione», mentre non sono segnalati né tagli né osservazioni; sul fondo della c. è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale.

²³⁰ Cfr. FRT, fasc. 170/4833, *Restituzione copione*, f.to de Pirro, 3 marzo 1950 (copia della raccomandata spedita a Gianfranco De Bosio, con data apposta a mezzo di timbro; in calce, sotto alla dicitura «p. il Sottosegretario», il nome di de Pirro viene ms. a matita rossa sotto al timbro «F.to Lodovici», cass. a matita rossa).

Archivio non sono conservate le carte che attestano l'opinione e il giudizio dei censori, spesso affidati alle schede valutative, le quali, verosimilmente, nella fretta, non furono affatto stilate.

Anche a seguito di una lettura sommaria e superficiale, è altamente probabile che *Le Lombarde* non abbiano disturbato granché le delicate sensibilità dei funzionari governativi. Innanzi tutto, De Bosio era amico di Giulio Andreotti²³¹. Poi, perché preoccuparsi di un'opera firmata da «Gianni Testori» – il nome di battesimo non compare mai nelle carte ufficiali –, giovane autore lombardo ancora sconosciuto alle autorità censorie e che, tutto sommato, poteva vantare un pedigree da buon intellettuale cattolico ancora impeccabile (o quasi)? Testori non s'era forse laureato all'Università Cattolica di Milano? Non era già, malgrado la giovane età, un autorevole studioso d'arte e pittore, uno scrittore di opere di argomento strettamente religioso e non aveva alle spalle alcune collaborazioni a organi di stampa della Dc locale (dal novembre del 1947 curava una rubrica di recensioni teatrali su «Democrazia», il «Settimanale Lombardo della D.C.», mentre negli ultimi mesi del 1948 aveva pubblicato tre articoli di critica d'arte su «Il Popolo. Quotidiano dell'alta Italia»)²³²?

Anche altre ragioni potrebbero motivare la facile accondiscendenza dei censori. Poteva premere loro che non venissero sollevate polemiche intorno a un'opera che si ispirava a un fatto di cronaca piuttosto recente, che – naturalmente – aveva suscitato grande clamore e commozione nell'opinione pubblica e che, per di più, era rimasto invendicato.

Della frettolosa autorizzazione, fu poi forse complice il lirismo esasperato del testo, la sua lingua franta e la sua sintassi di non sempre facile lettura, che non avrebbe garantito la diffusione e comprensione dell'opera ad orecchie poco allenate. Forse più influì la patente ispirazione morale e religiosa che anima *Le Lombarde*, quella a ben vedere rassicurante «speranza di sottomissione» di cui scrisse Geron e che Testori non riuscì, o meglio non volle, estirpare dal grido di vendetta delle madri. Nel gioco di contrasti in cui un elemento prevede sempre il suo contrario, la speranza della luce non viene mai del tutto soffocata dall'oscurità, anche se questa sembra avere la meglio: la maledizione ha bisogno della speranza, e viceversa.

Nonostante tutto ciò, sarebbe stato interessante vagliare l'opinione censoria in merito a un testo che, con tutti i limiti di un'opera giovanile, già lasciava intravedere quella disperazione a tratti blasfema che avrebbe contraddistinto le opere del Testori più maturo, e infastidito non poco gli addetti alla censura. Peccato.

3.2.2 *I misteri dei Segreti di Milano*

3.2.2.1 *Il ciclo dei Segreti e le partite a scacchi con i registi e i censori*

Il 10 ottobre 1954 Testori scrisse a Calvino:

²³¹ Cfr. l'intervista a Gianfranco De Bosio *Le Lombarde, tra Ruzzante e la guerra*, in G. Fornari, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia*, cit., p. 210.

²³² Per le pubblicazioni testoriane sui periodici citati, cfr. l'annata 1947, 1948 e 1949 di *Giovanni Testori Bibliografia*, a cura di Davide Dall'Ombra, Milano, Scalpendi, 2007, pp. 17-22.

Quanto alla narrativa, *Il dio di Roserio*, dovrebbe essere il primo di una serie di circa dieci racconti lunghi, che vorrei intitolare *Racconti milanesi*, di cui il secondo, che ho già finito e spero di dare a Vittorini entro il prossimo mese, riprende una figura che si vede alla fine di questo primo, dalla quale anzi riprende il titolo, che è *Il Brianza*, e il terzo, che ho abbastanza in testa, *La Niagara del Mac Mahon*, (Mac Mahon è una via lunghissima di Milano, che porta dal Monumentale alla periferia di Villapizzone); la protagonista è una ballerina del varietà: poi verrà il quarto e, spero entro il '56, il quinto. Il ritmo che ho in testa io sarebbe di due all'anno²³³.

Questa lettera è forse una delle prime attestazioni dell'ideazione de *I segreti di Milano*, la cui composizione nasce sotto il segno di Honoré de Balzac:

Per venire ai libri, per ora, si raccolgono tutti sotto un solo titolo, che è generale e complessivo: *I segreti di Milano*; non è tuttavia escluso che, più avanti, quando cioè avrò aperto altri organismi minori, esso diventi, quello che penso definitivo, di *La commedia Lombarda*; la materia è talmente vasta che un'esistenza basta appena per cominciare. Tuttavia, ai primi tre volumi già usciti [...] posso aggiungere il quarto, *Il fabbricone*, che sarà un romanzo e che uscirà entro la fine dell'anno, romanzi, racconti e drammi dovrebbero, nel piano del mio lavoro, risultar legati l'uno all'altro in modo che l'uno trovi nell'altro la sua continuazione e il suo completamento.

Quanto ai successivi, il quinto sarà un'opera di teatro molto vasta, e il sesto un altro romanzo dal titolo *La strada di Besnate*. È inoltre certo che da questo ciclo staccherò presto un secondo, interdipendente, che s'intitolerà *Le linee della Nord* e che sarà il primo di quegli organismi di cui ho parlato più sopra²³⁴.

Il progetto di Testori è ambizioso (oltre a Balzac, una fonte d'ispirazione senz'altro plausibile è l'incompiuto ciclo verghiano de *I vinti*): si leggano due lettere spedite a Bassani, la prima, dell'8 agosto 1960 così recita: «Sto lavorando alla "Baia del Re"; e spero che, rispetto alla "Brasca", segni il passo avanti che, mi auguro, il "Fabbricone" segni nei confronti del "Ponte" e della "Gilda"»²³⁵, la seconda:

Come t'ho detto per telefono sto lavorando sia a una nuova cosa di teatro, "Il Branda", sia a un nuovo romanzo (che riguarderà, questa volta, una grossa famiglia d'industriali, non di quelli oggi così facilmente rappresentati; bensì chiusa, ferma, ancorata a certi principi, a certo terribile conformismo, e che solo l'apertura tragica di uno dei suoi componenti, farà poi precipitare nello sfacelo). Ma tutto mi si sta' voltando verso l'estremo, il buio e la fine. Si vede che l'andazzo del mondo mi pesa sulla testa!

Quanto a "Il Branda", questa volta non saranno più tanto o solo i preti a farmi le croste, ma i fascisti! Perché appunto la tragedia riguarda un ex-comunista, traditore, divenuto intorno al 25, fascista e con l'aiuto politico, industrialotto protervo e osceno. L'azione comincia nel '60, giusto quando la vecchiaia allunga le sue mani sul Branda: ché tale è il suo nome. [...]

²³³ La lettera si legge in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 79.

²³⁴ *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, cit., p. 408. Cfr. anche T. Kezich, *La mia eroina?*, op. cit.: «È ormai parecchio tempo che lavoro a questo ciclo milanese, che impegna praticamente tutta la mia attività di scrittore. Il primo passo fu il racconto che pubblicai nei "Gettoni", *Il Dio di Roserio*. Poi mi venne voglia di scriverne la continuazione e il ciclo si allargò strada facendo: pubblicai *Il ponte della Ghisolfi* nel '58, *La Gilda del Mac Mahon* nel '59, *La Maria Brasca* nella primavera di quest'anno. Nel marzo del '61 uscirà il mio primo romanzo, *Il fabbricone*: la storia di un amore fra una democristiana e un comunista, sempre nell'ambiente degli altri racconti. Il mio mondo è stato finora quello della periferia di Milano, ma nei prossimi libri conto di estenderlo ai paesi, a Como, al Varesotto, in un ciclo più ampio che volevo intitolare "La commedia lombarda". Ma è più probabile che continui a scrivere senza etichette programmatiche».

²³⁵ Lettera di Testori a Bassani dell'8 agosto 1960 (FeB, il passo non viene trascritto in M. Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, cit., p. 27).

P.S. Io ho sempre qui il Codazzi da mandarti. Pensavo di portartelo io, ma poi gli avvenimenti si sono accavallati in tale maniera da rompermi tutti piani (oltre che il resto!). Sarà per la prima volta che ci incontreremo²³⁶.

La descrizione del «nuovo romanzo» su «una grossa famiglia d'industriali» non può non far pensare al Mann de *I Buddenbrook* o al *Giardino dei Finzi-Contini* che Bassani andava componendo, e, dunque, al futuro *Romanzo di Ferrara*. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo, il ciclo testoriano rimase incompiuto: esso risulta infatti composto da soli cinque volumi: *Il ponte della Ghisolfi* (1958), *La Gilda del Mac Mahon* (1959), *La Maria Brasca* (1960), *L'Arialdia* (1960) e *Il fabbricone* (1961)²³⁷, mentre *Il Branda e Nebbia al Giambellino* vennero pubblicati postumi²³⁸. Dunque, il ciclo edito da Feltrinelli risulta composto da due raccolte di racconti, due opere teatrali e un romanzo. I capitoli del ciclo si fondono insieme e, intersecandosi e interagendo tra loro, danno vita a un oggetto letterario ibrido, insieme compatto e sfuggente.

Non è un caso che *I segreti di Milano* si concludano con *Il fabbricone*. Le motivazioni della brusca interruzione si potrebbero rintracciare da un lato nelle travagliate vicende compositive ed editoriali del romanzo²³⁹, dall'altro nella pubblica gogna cui Testori e Visconti vennero esposti per la rappresentazione de *L'Arialdia*. Il drammaturgo, ancora poco avvezzo alla censura istituzionale e caratterizzato da un «odio un po' demente [...] verso tutte le polizie, i carabinieri, gli statuti e gli ordini costituiti»²⁴⁰, a fronte degli attacchi mossi dai funzionari ministeriali e dalla stampa, si fece trovare disarmato, facile bersaglio delle frecce censorie. D'un colpo si trovò al centro dell'attenzione e inevitabilmente soffrì per quello che oggi verrebbe definito un "linciaggio mediatico". Sebbene non fossero mancate prese di posizione ostili alla censura:

La gente "bene" ha cominciato a mettersi in allarme quando ha capito, con il solito ritardo, che era finito il compiacimento e che incominciava la critica. Assisteva senza batter ciglio a "La gatta sul tetto che scotta" dove la morbosità e le anomalie non hanno altro scopo che di stuzzicare una certa curiosità, più o meno sana; ma dice di no a "L'Arialdia" e in genere a tutti i testi nei quali certi problemi sono visti con l'occhio del moralista e del sociologo²⁴¹.

sul periodico «Orizzonti («settimanale cattolico di attualità») – che si cita qui solo a titolo d'esempio – osarono scrivere:

L'Italia non è certo il paese dove censura sia severa, la censura più formale, più superficiale che esista è proprio la nostra, che non ubbidisce mai ad uno stesso metodo di lavoro. E qui sta la piaga. Per quanto

²³⁶ Si tratta della già citata lettera di Testori a Bassani senza data, ma riconducibile al 1961 (FeB).

²³⁷ Cfr. la lettera spedita da Bassani a Testori il 16 aprile 1959: «Carissimo Giorgio, || [...] due parole per il libro: sempre che tu lo ritenga utile ti sarei molto grato se, nel segnalarlo, riuscirai in qualche modo a citare i titoli dei due prossimi libri: || la commedia, che nel mio piano di lavoro, verrebbe a essere il N 3, s'intitolerà: || "La Maria Brasca" || il romanzo che, sempre nel mio piano, verrebbe a essere il N 4, e che si trova già annunciato in alcuni racconti della "Gilda", s'intitolerà: "Il fabbricone"» (FeB).

²³⁸ Cfr. Giovanni Testori, *Il Branda*, di a cura di Fulvio Panzeri, Torino, Nino Aragno, 2001, e Id., *Nebbia al Giambellino*, Longanesi & Co., 1995. Sia *Imerio* che *Il Branda*, seppur sottoposti ad Albertazzi e Cervi, non vennero mai rappresentati finché l'autore fu in vita (cfr. F. Panzeri, *Cronologia testoriana*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 167).

²³⁹ Cfr. A. Sebastiani, *Il fabbricone 1959-1961: una "bassanizzazione"?*, op. cit.

²⁴⁰ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 30.

²⁴¹ Sono parole di Roberto De Monticelli in G. Bocca, *L'Arialdia, parliamone*, op. cit.

riguarda le finalità morali del Testori non è il caso di esaminarle. Basterebbe conoscere a fondo l'individuo per chiedersi se sia anche il caso parlare di finalità²⁴².

Mentre nel 1969 la prima di *Erodiade* sarebbe stata segnata dal successo («Il pubblico alla prima di Milano è stata una cosa quasi bestiale! Si chiude il sipario. Silenzio. Io, Giovanni, Banterle c'eravamo già preparati per i ringraziamenti. Silenzio. Sarà passato non so quanto tempo, per me come un anno. E poi è esploso. Mamma mia! Con degli urli, e poi m'hanno buttato dei fiori»²⁴³), la disastrosa prima romana e le successive vicende censorie de *L'Arialdia* avrebbero fatto sì che la «sacralità» («È la non sacralità a produrre la paura e la chiusura. Il timore, inteso come pudore, è tutt'altra cosa»²⁴⁴), il «rito»²⁴⁵ del teatro venissero violati.

Solo con gli anni Testori avrebbe compreso che, a saperci giocare, con la censura si può anche vincere. All'epoca, era stato scelto da registi e compagnie, mentre più avanti avrebbe avuto le possibilità di scegliere i compari del proprio viaggio teatrale. *Interrogatorio a Maria*²⁴⁶ ne è un esempio:

è la prima volta che un testo mio viene rappresentato, senza che sia stata spostata una sola parola, una sola virgola. E ciò non solo per rispetto, o, forse sì, anche per rispetto: ma per un rispetto che va oltre e che implica delle ragioni molto più profonde, cioè un atto di fiducia reciproca, fra gli attori dell'Arca, il regista Emanuele Banterle ed il testo e quindi l'autore; un atto di fiducia che vive dentro un atto di fede comune²⁴⁷.

Di segno opposto fu l'esperienza de *La Monaca di Monza*, durante la quale Testori sperimentò nuovamente i pesanti interventi testuali ai quali Luchino Visconti obbligava i propri copioni. Si leggano le maliziose parole del regista:

²⁴² Giovanni Bonnetto, *L'uomo buono che fa paura*, in Teatro Pier Lombardo, *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialdia di Giovanni Testori*, op. cit. Si tratta di un articolo/intervista a Carmelo Spagnuolo, il procuratore che fece sequestrare *L'Arialdia*.

²⁴³ Si cita da una testimonianza di Adriana Innocenti [1993] trascritta in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 126-132 (la citazione è a p. 132).

²⁴⁴ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 33.

²⁴⁵ «Infatti per lui, come per tutti gli altri, la rivista era una specie di rito, un rito cui assistere il più spesso possibile perché in esso vedevan realizzata una vita di libertà e di splendore cui altrimenti si sarebbero sentiti negati per sempre; e se la cortina che esisteva tra palcoscenico e platea loro riuscivan a violarla, non era per farsi cader a pezzi, davanti agli occhi, quell'illusione, ma per provarsene, toccando con mano, la sostanziosa e reale verità» (Giovanni Testori, *Sì, ma la Masiero...*, in Id., *La Gilda del Mac Mahon*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., pp. 427-428).

²⁴⁶ Rappresentato nel 1978, *Interrogatorio a Maria* venne dato alle stampe l'anno successivo per i tipi di Rizzoli, con una nota di Sergio Pautasso.

²⁴⁷ Sono parole di Giovanni Testori pronunciate nell'intervista a cura di Giampiero Beltotto (*A colloquio con Giovanni Testori*, ora in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 73-77; la citazione è a p. 73). L'allestimento scenico dell'*Interrogatorio a Maria*, gestito dalla Compagnia dell'Arca (composta da Laura Lotti, Andrea Soffiantini, Stefano Braschi e Franco Palmieri; la regia venne affidata ad Emanuele Banterle), risulta di particolare interesse: la prima (27 ottobre 1979) si svolse nella chiesa di Santo Stefano a Milano, gremita di giovani. Memorabile fu la replica rappresentata a Castelgandolfo (29 luglio 1980): tra il pubblico, Giovanni Paolo II. *L'Interrogatorio* «nasce da una sorta di spoliatura o di rinuncia a tutti gli emblemi del teatro: non c'è palcoscenico, non ci sono costumi, non c'è sipario né accompagnamento musicale. Non ci sono movimenti di scena e anche la recitazione è priva di qualsiasi enfasi interpretativa» (F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 161-162).

Lo spettacolo è finanziato dagli stessi suoi interpreti, ed è costato dai 20 ai 30 milioni. Non potevo rischiare di metter su qualcosa che non stesse in piedi solo per fare piacere ai vari De Monticelli. Non si può dire che tra me e Testori non ci sia stata una vera e propria polemica. La verità è che io ad un certo punto ho sentito la necessità di effettuare alcuni tagli e, naturalmente, l'ho comunicato a Testori. Lui, allora, mi ha chiesto ulteriori dettagli: voleva sapere cosa avrei tagliato e perché, quanto avrei tagliato, come contavo di risolvere lo spettacolo e via dicendo. [...] Gli ho risposto di aspettare e di lasciarmi fare. In pratica gli ho chiesto di non venire alle prove, perché ciò mi avrebbe procurato un sacco di fastidio e tolta la tranquillità necessaria.

[...] In effetti l'allestimento dell'opera ha richiesto un lavoro di regia un po' particolare. Il testo in se stesso ha per me molti limiti: è prolisso, eccessivo nel linguaggio e nella lunghezza, costruito confusamente e in modo non sempre traducibile in 'fatto' teatrale. Così ho dovuto lavorare molto per rendere sulla scena ciò che Testori aveva scritto. Si è trattato di un lavoro di chiarificazione, soprattutto, perché davvero al pubblico potesse arrivare qualcosa di intellegibile. L'autore, del resto, ha trovato un ottimo risultato; e questo, per me, è sufficiente²⁴⁸.

e le parole di un cronista che assistette alla prima:

[Visconti] l'ha registrata tutta, quattro ore e più nel testo originale; poi col regista e i compagni per un mese ha provato e riprovato, scene che sarebbero state tagliate, scene reinventate, battute tolte all'ultimo secondo. Il copione di Visconti è tutto segnato in rosso e nero, sembra un quadro di Capogrossi²⁴⁹.

L'opera, prima destinata al Piccolo di Milano (ma Paolo Grassi «all'ultimo momento ebbe paura»²⁵⁰), dopo le rappresentazioni a Cesena, Ravenna e Perugia debuttò al Quirino l'11 giugno 1967. La prima romana fu un successo. Nonostante ciò, fu proprio a seguito dell'allestimento viscontiano che si ruppero i rapporti amicali tra il regista e il drammaturgo²⁵¹.

Viceversa, quando a prendersi le proprie libertà fu Franco Parenti, con l'*Edipus* del 1977, i contrasti furono forse meno aspri. Alla domanda «Parenti, nella realizzazione scenica, ha inventato e suggerito cose che nel testo originario non ci sono; e la cosa non l'ha disturbato?», Testori rispose «No, per niente. Credo che quando un testo c'è, non sia tanto facile cambiarne il nucleo; e mi sembra un segno di umiltà, di realismo e anche di convinzione accettare di venire incontro alla necessità dell'attore»²⁵².

Qualche problema con la censura ufficiale ci fu quando, il 16 gennaio 1973, andò per la prima volta in scena l'*Ambleto* al Salone Pier Lombardo, un vecchio cinema trasformato in teatro per l'occasione²⁵³. L'opera debuttò con enorme successo di pubblico e critica, però,

Fino a poche ore dalla prima dell'*Ambleto*, [...] non avevamo ancora in mano il permesso di agibilità del teatro. Questo dipendeva dall'ostilità congiunta delle autorità, che veniva dai tempi dell'*Arialda*, e dei maggiorenti del teatro milanese. Alla fine, comunque, il permesso ci fu accordato, e il sipario poté aprirsi²⁵⁴.

²⁴⁸ Dopo le stroncature de "La monaca di Monza". Il regista Visconti passa al contrattacco, in «L'Avanti!», ed. di Roma, 9 novembre 1967, p. 5.

²⁴⁹ F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 118-119.

²⁵⁰ Si cita da una cronaca della prima trascritta in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 118

²⁵¹ Cfr. *infra*, pp. 235-236.

²⁵² M. Morazzoni, *Testori, una parola per il teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 70-71.

²⁵³ Cfr. almeno F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 141-142.

²⁵⁴ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 68-69.

Superati i problemi tecnici legati all'allestimento dell'*Ambleto*, a un intervistatore che gli chiedeva se fosse intimorito dallo scandalo avvenuto ai tempi de *L'Arialdà*, Testori dichiarò:

Se si ripeterà, non sarà certo per colpa mia e degli amici della cooperativa che lo rappresenta. Ma perché c'è ancora la «piramida» e regnano ancora, sotto mentite spoglie, gli stessi re e le stesse regine che regnavano a Lomazzo nei tempi, non poi così lontani, anzi prossimissimi, in cui ho fatto svolgere l'azione dell'*Ambleto*²⁵⁵.

Per l'*Ambleto* la collaborazione di Testori con Franco Parenti e Andrée Ruth Shammah non diede motivi di attrito: Shammah ricorda che in un primo momento Parenti avrebbe dovuto dirigere l'opera, ma, poiché l'attore era occupato in altri impegni lavorativi, Testori propose che fosse proprio la giovane a doversi impegnare nel lavoro di regia:

per spirito di disciplina dissi «la faccio», non pensando di fare un lavoro creativo, e feci la mia prima regia. [...] Rivista oggi, onestamente, non so se la rifarei così bella. Credo comunque che la regia fu un elemento del successo dello spettacolo, non perché fosse bella, ma proprio perché metteva insieme Franco e Testori, un laico-comico – che rappresentava per Testori la degradazione, la dimensione umana – e un autore con un'idea del teatro del 'verbo', della sacralità²⁵⁶.

Quando però, undici anni più tardi, il successo dell'*Ambleto* si rinnovò con *I Promessi sposi alla prova* si può presumere che, come per la *Monaca* viscontiana, Testori non sopportò di buon grado i tagli operati dalla compagnia. Emblematiche le parole della regista Shammah:

Essendo io ebrea e Parenti laico – e dunque non cattolici – abbiamo perlustrato e cercato tutti quei punti che ci rendevano plausibile e possibile l'incontro con Testori, tagliando anche parte del suo cattolicesimo fuori dal gioco. Per cui nei *Promessi sposi*, quasi in ogni taglio che abbiamo fatto c'era la parola 'Dio'; se noi, nel nostro spettacolo, lo dicevamo tre volte, nell'originale veniva detto ventidue. Ma non credo che, con quei tagli, abbiamo falsato la natura profonda di Testori²⁵⁷.

Il 9 novembre 1988, con *In exitu*, pièce recitata da Franco Branciaroli, Testori ebbe un altro déjà-vu: «la prima fiorentina [...] fu all'incirca come quella romana dell'*Arialdà*. Gli stessi critici, in quell'occasione, pensavano che non ce l'avremmo mai fatta ad arrivare alla fine: gente che gridava, che insultava, che fischiava, altri che uscivano»²⁵⁸. Si leggano le testimonianze rispettivamente dell'autore e dell'attore:

Sembra di risentire i milanesi del 1961 in questo autunno fiorentino del 1988. «Porci! Basta!», urla il pubblico a metà spettacolo, decine di spettatori abbandonano la sala fra schiamazzi e fischi. [...] Quello

²⁵⁵ G. Testori, *Ambleto? Una mazzata*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 61.

²⁵⁶ Testimonianza di Andrée Ruth Shammah, ivi, p. 114-115.

²⁵⁷ Ivi, p. 123. Anche *I promessi sposi alla prova* vennero rappresentati al Salone Pier Lombardo, in occasione del bicentenario dalla nascita di Manzoni.

²⁵⁸ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 64. Cfr. anche la testimonianza testoriana citata in F. Panzeri, *Cronologia testoriana*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 174-175: «Era dai tempi della prima dell'*Arialdà* che non m'accadeva e che, forse, non accadeva, in genere nel teatro, ciò che accadde, investì, divise, urlò, schernì, ma proprio per questo rese indimenticabile la prima fiorentina di *In exitu* [...] A differenza de *L'Arialdà*, dove fui giocoforza costretto dietro le quinte, alla Pergola mi son trovato là, sul proscenio; indifeso, o difeso da quell'enorme, umanissima, urlante, plorante e pregante presenza di Branciaroli. Com'avevamo deciso insieme, abbiamo tenuto duro e resistere [...]. Eppure – perché negarlo - di quelle tempeste provo di già una lucente, orrida nostalgia... Come se m'avessero introdotto, e irrimediabilmente, in quel "ventre del teatro", su cui avevo scritto tanti e tanti anni fa».

che non riescono a accettare in questo testo è la cristicità. Non è la violenza dell'atto in sé. È l'inevitabilità di Cristo che lo incarna, lo incarna al limite della demenza²⁵⁹.

e

il sistema teatrale italiano, consapevolmente, lo [Testori] evita. Se tu pensi che *In exitu* ha girato pochissimo l'Italia perché sia i democristiani cattolici che la sinistra non l'hanno accettato. Sarebbe doveroso citare gli unici teatri pubblici italiani che hanno avuto il coraggio di rappresentarlo in abbonamento, e sono due: il Teatro Stabile di Genova, diretto da Ivo Chiesa, e l'Audac, un circuito umbro comunista diretto da Franco Ruggeri. E nota bene che sono due teatri rossi. Di teatri cattolici, bianchi, democristiani, nemmeno uno l'ha messo in abbonamento²⁶⁰.

Il 20 giugno 1989 Branciaroli e Testori andarono in scena al Piccolo di Milano con il testoriano *Verbò*, dramma incentrato sull'incontro *post mortem* tra gli innamorati Verlaine e Rimbaud. L'opera fu vietata ai minori di 18 anni²⁶¹. Si riporta qui la reazione di Testori al divieto imposto alla propria opera:

Hanno detto che [*Verbò*] è troppo violento e aspro. Forse *Verbò* non era stato proprio letto dalla commissione, anche perché, al contrario di *In exitu* non è stato pubblicato come libro. *In exitu* non era meno forte come contenuti, anzi, la tenaglia tragica era più stringente, ma usava un linguaggio meno lucido [...]. Ma al di là di questa censura, che viene praticata nei miei confronti con particolare amore, ne esiste un'altra. Questa società è caratterizzata da un libertarismo e un arbitrio di vita e dalla diminuzione e dall'umiliazione della cultura vera. Si sta operando una censura felicitante su quelle che sono le vere possibilità di sprofondare nella vita e di allarmarla. La vera parte dell'uomo di cultura è non accettare quello che viene dato come regola, non accettare di vivere bene come i ricchi. Quest'altra censura è troppo intelligente per farsi chiamare così²⁶².

A prescindere delle ostilità nei confronti della compagnia degli Incamminati²⁶³, probabilmente *Verbò* non venne accettato perché fondato su un'estrema dialettica tra amore/morte e nascita/distruzione («C'è la musica di Verlaine, c'è la distruzione della parola di Rimbaud, ma c'è anche il rapporto tra me e Branciaroli, il rapporto teatrale e il rapporto umano»)²⁶⁴: come con *L'Arialdà*, lo scandalo era accaduto.

Anche la prima di *Factum est* (maggio 1981, basilica del Carmine di Firenze) – un monologo antiabortista interpretato da Andrea Soffiantini per la regia di Banterle –, venne fortemente criticata.

²⁵⁹ A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 57.

²⁶⁰ Testimonianza di Franco Branciaroli, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 134-135.

²⁶¹ Cfr. l'intervista di Felice Cappa: *Testori: il vero scandalo è che non sono vivo come i ricchi*, in «La Notte», 17 giugno 1989, ora ivi, pp. 101-103 (p. 101): «È saltato fuori questo divieto ai minori di diciotto anni dopo che in televisione viene proposta quotidianamente l'acultura e l'idiozia erotica e scandalistica. Ma non è strano che la censura appare in teatro, l'unico luogo dove si è conservata un'antichissima sacralità. Anche i censori sanno che parola incarnata solo in teatro può difendersi dalla piattezza e dalla banalità».

²⁶² Ivi, p. 102.

²⁶³ «Gli Incamminati sono la compagnia di Comunione e Liberazione e quindi subiscono violenze non solo da parte laica, ma anche da parte democristiana e cattolica. [...] In tutti i teatri delle città amministrare dalla Democrazia Cristiana non veniamo accolti. Questa è una formula di censura ancora più subdola perché viene spacciata per libertà» (ivi, p. 102).

²⁶⁴ A. Borsani, M.G. Minetti, *In principio fu il Verbò*, cit., p. 55.

Come in una partita di scacchi, la censura provò a prevedere le mosse di Testori. Tornando a *I segreti di Milano*, nel novembre del 1959, a seguito di due denunce, una da parte della questura di Ancona, l'altra dell'Ente Provinciale per il Turismo, venne sequestrato *Il ponte della Ghisolfa* e Testori, insieme a Feltrinelli e a Bassani venne accusato per oscenità e per una bestemmia presente nel testo. Il 24 febbraio 1960 tutti gli imputati vennero assolti in primo grado per le accuse di oscenità, mentre l'accusa per la bestemmia cadde solo grazie alla prescrizione. Il 30 marzo 1960 il caso venne archiviato²⁶⁵.

Come si vedrà, la censura non si fece trovare impreparata a colpire i pezzi più deboli della scacchiera de *I segreti di Milano*, quelli teatrali, più facilmente attaccabili poiché soggetti a censura preventiva: se con *La Maria Brasca* furono piuttosto cauti – o, meglio, non trovarono molti appigli –, con *L'Arialda* provarono a fare scacco matto.

3.2.2.2 Fonti e confronti letterari

Come a scuola la prima ora di lezione inizia sempre con l'appello, prima di esporre le vicende censorie de *La Maria Brasca* e de *L'Arialda* potrebbe giovare menzionare alcune figure che influenzarono l'intera carriera del Testori drammaturgo e che vengono costantemente nominate nelle dichiarazioni di poetica rilasciate negli anni dallo scrittore. Ricostruire le fonti testoriane potrebbe aiutare a comprendere le dinamiche censorie delle due opere teatrali che compongono *I segreti di Milano*.

Già si è scritto del paragone tra Brecht e Manzoni²⁶⁶, ma l'autore dell'*Adelchi* e del *Conte di Carmagnola* viene accostato da Testori anche al milanese Carlo Emilio Gadda: «Manzoni ha colto dall'innografia cristiana più di quanto non abbia colto Dante – che peraltro è infinitamente più grande. Un altro che possiede questo dono straziante è Gadda – anche se spesso ha come masturbato questo dono»²⁶⁷. Uno scrittore amato-odiato da Testori è anche il siciliano (e brancatiano) Pirandello («Sarebbe ora di dichiarare che l'inanità del linguaggio teatrale pirandelliano è grottesca, penosa e alla fine catastrofica nei confronti dei residui di difficoltà che non voglio negare esistano dentro al fierissimo e arrampicante linguaggio alfieriano»²⁶⁸).

²⁶⁵ Per la censura della raccolta di racconti cfr. Antonio Armano, *L'ente del turismo e l'orecchio del Ciulanda*. Testori, *I segreti di Milano*, in Id. *Maledizioni*, cit., pp. 183-188.

²⁶⁶ Cfr. *supra*, pp. 191-192.

²⁶⁷ Ivi, p. 89.

²⁶⁸ M. Rusconi, *Gli scrittori e il teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 57. Cfr. anche G. Testori, *Il ventre del teatro*, ivi, p. 34: «La recente reviviscenza del teatro pirandelliano, postulata anche da una certa letteratura che pure, e giustamente, era stata con lui diffidente e restia, e postulata per ragioni non tutte illustri e chiare, legate, almeno mi par di capire, alle dimissioni che essa letteratura va effettuando, con masochistica felicità ma altresì con flagrante senso dei propri comodi, nei confronti delle altre discipline dello scibile (ivi compresa la supposta coscienza o animazione 'filosofica' di Pirandello) ha mostrato in modo anche troppo evidente a chi appartiene alle ragioni della 'scrittura' (e, quindi, al 'teatro') che quella drammaturgia s'è esaurita in una serie di canovacci». Ma si veda *infra*, p. 233.

Si potrebbe continuare l'elenco con le citazioni bibliche²⁶⁹, oppure menzionare i classici francesi, Racine o Molière²⁷⁰. Altrimenti, ancora, potremmo citare l'opera lirica (scrive Panzieri in riferimento a *Macbetto*: «Più che alla tragedia shakespeariana Testori, come struttura drammaturgica, fa riferimento al libretto che Francesco Maria Piave scrisse per la musica di Verdi e conserva, appena modificati, gli attacchi predisposti dal librettista per le grandi "arie" dell'opera»²⁷¹).

Invece, inizieremo il nostro appello con Roberto Longhi, critico-traduttore²⁷² con il quale Testori coltivò stretti rapporti biografici negli anni²⁷³ (per Testori, il rapporto con Longhi fu strettamente «personale»: «Una volta ogni mese e mezzo circa, o, se necessario, anche più di frequente [...] andavo a Firenze, dove ero suo ospite. E ho dormito tante volte nel letto in cui, poi, lui sarebbe morto»²⁷⁴). Del critico, lo scrittore lombardo conobbe anche il lato spirituale («Fu come la notte dell'Innominato, con la differenza che non manifestò tanto il rimorso, quanto, piuttosto, l'angoscia del "poi". Vidi apparire in lui, allora, una fede mai coltivata, mai esibita, ma che tuttavia aveva, e in misura ben più profonda del "non possiamo non dirci cristiani" di Croce»²⁷⁵) e goliardico: ricorda Testori che, nel 1958, nel corso di una festa:

Morlotti aveva, come suol dirsi, alzato il gomito, e chi scrive non meno di lui. Roberto Longhi, il gran maestro, ci seguiva nella canzone, richiestami poiché ascoltata da lui e Anna Banti in altra occasione, affinché prima o poi arrivassi agli acuti stridenti, impossibili, da spaccagola dei giocatori di morra di Sormano, di Rezzago, di Lasnigo o di Caglio; paesi, tutti, della mia amatissima Valassina²⁷⁶.

Inoltre, Testori collaborò con Longhi all'allestimento di alcune esposizioni²⁷⁷ e nella redazione di «Paragone» (a partire dal 1962); lo scrittore di Novate dedicò al professore il saggio *Martino*

²⁶⁹ «L'incarnazione come irresolvibile mistero non della divinità ma della carne percorre [...] l'opera e la poesia di Giovanni Testori, pittore, autore di teatro e poeta, che nel 1991, due anni prima di morire, tradusse appunto la prima *Lettera ai Corinzi*» (S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., p. 144). Si pensi anche all'influenza biblica del poemetto *Coro della sera* (1945) edito nel vittoriniano «Politecnico». Per non parlare della collana per Rizzoli *I libri della speranza*, inaugurati con *Il senso della nascita* (un colloquio tra Testori e don Giussani).

²⁷⁰ Ricorda Shammah in merito all'*Ambleto*: «Avevamo aperto il Teatro per il progetto Testori, c'eravamo incontrati prima che nascesse il Pier Lombardo e la volontà di aprire un teatro veniva dal bisogno di sviluppare quella progettualità che era già dichiarata dall'inizio: Molière, l'autore classico che Franco Parenti considerava il padre spirituale del teatro, e Testori, l'autore contemporaneo che scriveva per noi» (Testimonianza di Andrée Ruth Shammah, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 116).

²⁷¹ F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 146. Diretta da Andrée Ruth Shammah, l'opera venne interpretata da Franco Parenti e nel ruolo de «la Ledi» prima da Francesca Benedetti, poi Luisa Rossi; la prima andò in scena al Salone Pier Lombardo nell'ottobre del 1974.

²⁷² Per la proporzione tra arte e realtà da un lato, e scrittura longhiana e opere degli allievi del professore dall'altro, mi permetto di rimandare a Flavia Erbosì, *La «calda oggettività della poesia»*. *Un percorso nel carteggio Bassani-Bertolucci*, in Valerio Cappozzo, *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 219-241.

²⁷³ Sull'influenza di Longhi su Testori, cfr. almeno Marco Antonio Bazzocchi, *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021, pp. 159-182.

²⁷⁴ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 134.

²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ Giovanni Testori, *Longhi, un diamante sempre da scoprire*, in «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 3.

²⁷⁷ Tra l'aprile e il luglio del 1953, con Longhi, Testori organizzò un'esposizione al Palazzo Reale di Milano dal titolo *I pittori della realtà in Lombardia*. Cfr. anche la vicenda, risalente al 1956, della mostra su Gaudenzio

Spanzotti. *Gli affreschi di Ivrea* (1958), e, su consiglio di Longhi, per il poemetto *Crocifissione*, si servì del sottotitolo *Suite per F.B.*: «è un consiglio che m'ha dato [...] Longhi, il quale pensa che in essa [nella Confessione] ci sia dell'altro di quanto non vi si trovi (e, per precisare, lui non sia riuscito a trovare) in Bacon»²⁷⁸. Inoltre, anche Testori veniva coinvolto nei “giochi” con i quali Longhi si divertiva a intrattenere i propri allievi:

Ogni volta che mi vedeva arrivare con qualche fotografia di quadri da pubblicare su «Paragone», lui era tutto felice. “Cosa mi hai portato oggi? Da' qua”. Mi prendeva in mano le fotografie, ma non le guardava. Mi ordinava di coprirle, oppure le copriva lui stesso con un foglio. Poi cominciava a scoprirne un pezzettino, poi un altro, finché non aveva individuato almeno l'epoca e la scuola. E procedeva allo stesso modo fino all'attribuzione completa. Lo stesso faceva con noi allievi²⁷⁹.

Per Testori, insomma, Longhi era colui che «vedeva più lontano di tutti»²⁸⁰. Lo scrittore lombardo apprese dall'insegnamento del professore che «il tutto dell'opera è immediato»²⁸¹ e che la critica d'arte non è tale se non è diromponente e travolgente:

Il fatto è che io sono sempre stato abituato, vuoi per natura, vuoi perché sono stato (seppur tardivamente) allievo di Longhi, a considerare l'arte e la critica d'arte come una questione di vita o di morte. E non solo io. Ne è la prova che i vecchi numeri di «Paragone» [...] non venivano attesi con ansia e acquistati solo dai critici, ma anche dagli artisti. Si parlava d'arte e si agiva nell'arte con questo comune atteggiamento di *lasciarsi occupare da più che occuparsi di*²⁸².

Forse Longhi insegnò a Testori anche a diffidare della morte e a temere la colpa²⁸³ («Lo scongiuro dell'Ufficio d'Igiene ha tirato in causa il fatto centrale della storia lombarda di quel tempo: la peste. Ed è proprio sulla marcescente agonia dell'umano corpo che va a fiorire, con un'identità cronologica anche più funesta, la poesia negra e tragica di Francesco [Cairo]»²⁸⁴). L'influenza longhiana si può scorgere andando anche a ripercorrere le immagini di copertina delle opere testoriane: la prima edizione de *L'Arialdia* ha una copertina di Albe Steiner – che curò anche la copertina de *La Maria Brasca* – con una rielaborazione de *La Resurrezione di Lazzaro* del Caravaggio, mentre la seconda edizione (1967) reca un disegno di Grünewald, *Studio per un angelo piangente*; per la sovraccoperta di *Edipus*, a cura di John Alcorn (Rizzoli, 1977) Testori sfruttò della *Testa d'uomo* di Théodore Géricault (Besançon, Musée des Beaux-Arts); sulla copertina del romanzo-poema *La*

tenutasi a Vercelli e della statua della Madonna di Gaudenzio, scoperta e salvata da Testori e Longhi in una chiesa a Saronno, narrata in L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 146-147.

²⁷⁸ Lettera di Giovanni Testori allo scrittore torinese Sergio Ferrero dell'11 dicembre 1965, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 110.

²⁷⁹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 135.

²⁸⁰ Si leggano le parole testoriane pronunciate su Franco Parenti: «Spacca; rompe; fa il gasista (ma Roberto Longhi, che vedeva più lontano di tutti, aveva creato per lui, al tempo della memorabile mostra del '51, l'epiteto di “Anacleto caravaggista”; per il Caravaggio – diceva Longhi – aveva fatto più lui con una delle sue popolarissime tirate radiofoniche da carne-crescente, che non tutti i critici laureati...)» (Giovanni Testori, *Lacerto per Franco Parenti*, in *Edipus*, programma di sala, Verona, Anteditore, 1977, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 153).

²⁸¹ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 100. Cfr. a tal proposito Roberto Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1, 1950, pp. 5-19.

²⁸² L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 129-130.

²⁸³ «La peste comporta immediatamente una traduzione fisiologica della colpa, è la malattia della psiche che si traduce in sintomo fisico» (M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 70).

²⁸⁴ G. Testori, *Su Francesco del Cairo*, cit., p. 25.

Cattedrale (Rizzoli, 1974) si può osservare un particolare degli occhi del *David* di Tanzio, mentre *Interrogatorio a Maria* (Rizzoli, 1979) reca una copertina curata da Francesco Buzzoni con la *Madonna con il Bambino* di Vincenzo Foppa (Milano, Museo Poldi Pezzoli).

Anche con Anna Banti Testori era legato da un sincero affetto e da una reciproca fiducia. Si legge in un articolo testoriano pubblicato su «Paragone»:

Ho un ricordo che non credo improprio, né offensivo, [...] che intende onorare Anna Banti [...]. L'episodio risale a molti anni fa. Esso coincide con una di quelle riunioni di «Paragone» che, sacrosantamente, vedevano riuniti tutti i redattori delle due sezioni [...] tanto più dunque chi, come accadeva a me, si trovava a far parte d'entrambe.

[...] Subito m'ero accorto che la Banti aveva collocato in un vaso le rose che, come ad ogni visita, le avevo portato. Sapevo, infatti, che nel suo cuore molto le amava e privilegiava.

Un redattore, giunto in ritardo, [...] messo piede che ebbe nella sala e viste, dopo un rapido saluto, le rose, [...] disse che sicuramente a portare quei fiori era stato chi qui parla, perché solo chi qui parla, a detta sua, era ancora capace di compiere simili gesti di cavalleria. Per me era, invece, un semplice bisogno di riconoscenza, d'amicizia, di venerazione, e d'affetto. Avessi aspettato le sue, rispose Anna Banti alla velata ironia del redattore, le rose non saprei ancor oggi come siano fatte²⁸⁵.

La “riconoscenza” e la “venerazione” testoriana nei confronti della scrittrice risaliva probabilmente alla recensione entusiastica che Banti pubblicò su «Paragone», su *Il dio di Roserio*²⁸⁶ e su *Passio Lætitiæ et Felicitatis*, romanzo del quale Banti lodò

un linguaggio – malgrado la violenza, studiatissimo – appena alterato dalla voce di una giovane donna che si direbbe nata fra il IX e l'XI secolo in un rustico paese di Lombardia. Essa si esprime con impetuosa velocità, contraendo e amputando consonanti e vocali che si torcono e si rimbucano come ramarri. Quando la sua voce si spegne, quella del narratore la sostituisce, poco divergendo dai modi di lei e talvolta sostenendoli con qualche puntello ‘in lingua’. [...] L'Autore di questa *Passio* disperatamente blasfema, tenta ancora una volta l'operazione d'impastare i digrignanti lacerti d'un immaginario dialetto con i canti liturgici che assediano la memoria di Felicità: e ne risulta una specie di rifiuto della lingua normale, adatta a normali sentimenti; una aspirazione al riscatto totale di una civiltà letteraria stantia e decisa a partire dallo zero assoluto²⁸⁷.

Dunque, si potrebbe affermare che sia Roberto Longhi che Anna Banti siano stati i “lettori ideali” di Testori.

Alla coppia Banti-Longhi è ora di affiancare un altro lettore, questa volta meno “ideale”, e cioè Giorgio Bassani. È noto che Bassani – «editore letterato»²⁸⁸ – curò per Feltrinelli l'intero ciclo dei *Segreti*. Nato sette anni prima di Testori, anche il Bassani allievo di Longhi fu maestro, amico²⁸⁹, confidente e consigliere di Testori. Si leggano due stralci di lettere inviate da Testori allo scrittore ferrarese:

²⁸⁵ Giovanni Testori, *Ritratto di Anna Banti*, in «Paragone», XLI, 490, n.s., dicembre 1990, pp. 13-21.

²⁸⁶ Anna Banti, *Giovanni Testori*, in «Paragone», XXV, 290, aprile 1974, pp. 94-97.

²⁸⁷ Anna Banti, *L'ultimo Testori*, in «Paragone», XXVI, 310, dicembre 1975, pp. 99-101.

²⁸⁸ Cfr. Gian Carlo Ferretti, Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, San Cesario di Lecce, Manni, 2011.

²⁸⁹ Cfr. Luca Doninelli, *L'immutabile conversazione con la vita*, in «Il Giornale», XXVII, 281, 26 novembre 2000, p. 22: «Eccole qui. Sono due istantanee dei primi anni '60. Siamo a una festa. Lui [Testori], con un calice in mano, sta cantando forse un brano d'opera, sotto lo sguardo divertito degli altri invitati. Riconosco tra loro Giorgio Bassani».

Può darsi, come tu dici, che io stia per diventare prigioniero dei miei personaggi, ma se davvero ho così sempre bella salute, malgrado la vita che faccio, se davvero sembra sempre una specie d'angelo attempato, come dite e dicono, bene, vuol dire, che certe cose le possono capire e, dio voglia, fare solo gli angeli e i tori. Perché c'è anche chi dice che sono un toro²⁹⁰.

e

Del mio affetto verso te, affetto d'amico e un po' anche di figlio, non voglio parlarti. Ti basta se ti scrivo così: grazie?

Grazie veramente e con tutto il mio cuore e il mio cervello. Grazie nel momento più tetro della mia carriera (si dice così?) Scrivo più tetro, anche se, ahimè, tutto questo non mi sento di poterlo affermare con sicurezza, essendo che la tetraggine pare destinata a crescere, almeno nella mia vita²⁹¹!

Inoltre, all'autore de *Gli occhiali d'oro*, Testori non aveva avuto remore a parlare del "Franzese", conosciuto nel 1959 («Parto domani per Parigi e vi resto quattro o cinque giorni. L'angelo è là. Ho detto tutto»²⁹²). Ad Alain Toubas Testori avrebbe dedicato il poema *I Trionfi*, composto nel biennio 1963-1964 e pubblicato per i tipi di Feltrinelli nel 1965. Curioso notare che il poema venne colpito da quella che Testori interpretò come un'emblematica censura editoriale: «Eugenio Montale legittimò la non pubblicazione di una recensione di Carlo Bo ai miei Trionfi, un poema d'amore, sul «Corriere della Sera»...»²⁹³.

Il Bassani editor presso Feltrinelli aveva fatto conoscenza ed esperienza della censura (ufficiale e non). Si pensi alle celeberrime vicende legate a *Il dottor Živago*²⁹⁴, oppure, al fatto – senz'altro meno noto – che, per motivi di ordine estetico, Bassani rifiutò di pubblicare *La ragazza di nome Giulio*. L'opera, edita infine da Longanesi, venne sequestrata, e l'autrice, Milena Milani, condannata in prima istanza a scontare una pena di sei mesi di reclusione e una multa di centomila lire²⁹⁵. Inoltre, come ricordò Testori, lo stesso Bassani decise di tagliare drasticamente il *Fabbricone*:

quella del *Fabbricone* è una storia strana. Nella versione originale, era un romanzo di cinquecento pagine. Lo portai alla Feltrinelli, dove mi dissero che era troppo lungo. Lo prese in consegna Giorgio Bassani. Avremmo dovuto fare i tagli insieme, ma proprio in quel periodo scoppiò lo scandalo dell'*Arialda*, e a me, francamente, mancava la testa per occuparmi dei tagli, tanto più che queste cose mi hanno sempre annoiato. Allora, con la mia solita leggerezza, dissi a Bassani: "Fai tu". E lui lo ridusse della metà – francamente, un po' troppo²⁹⁶.

²⁹⁰ Lettera a Giorgio Bassani del 18 novembre 1961 (FeB).

²⁹¹ Si tratta della già citata lettera di Testori a Bassani, senza data, ma riconducibile al 1961.

²⁹² Lettera a Giorgio Bassani del 18 novembre 1961 (FeB).

²⁹³ C. Altarocca, *Testori: io, omosessuale cristiano*, cit., p. 4.

²⁹⁴ Prima di scegliere Bassani, Feltrinelli avrebbe voluto affidare la revisione de *Il dottor Živago* ad Alberto Moravia (cfr. Carlo Feltrinelli, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 128).

²⁹⁵ Sulla censura de *La ragazza di nome Giulio*, cfr. Giulia Antoniotti, "Ciao, avanzo di galera". *La scandalosa Ragazza di nome Giulio di Milena Milani*, in *Inchiostro proibito*, cit., pp. 185-201, e Antonio Armano, *Le prime mestruazioni della letteratura italiana. Milena Milani, La ragazza di nome Giulio*, in Id. *Maledizioni*, cit., pp. 283-292.

²⁹⁶ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 87. Per la riscrittura de *Il fabbricone* si rimanda a A. Sebastiani, *Il fabbricone 1959-1961: una "bassanizzazione"?*, op. cit., che così conclude «Le parole di Testori, riguardo all'operazione di *editing* (o di riduzione) compiuta dall'emiliano, suggeriscono di leggere l'analogia stilistica [tra le opere dei due scrittori] come una sorta di "bassanizzazione" di Testori. Allo stato degli studi, però, è doveroso parlare solo di suggestioni. È infatti un'idea suggestiva, alimentata da dichiarazioni e da fenomeni stilistici, ma, se è lecito formulare un'ipotesi al riguardo, non è possibile

Lo scrittore ferrarese si era espresso pubblicamente contro la censura: con Carocci, Moravia e Zampa inviò un telegramma di protesta per la vicenda de *L'armata s'agapò* (1953)²⁹⁷. Il futuro vicepresidente della Rai²⁹⁸, in un'intervista del 1958 affermò

I romanzi contemporanei – quelli buoni, intendiamoci – fanno scandalo, e la Tv, come è noto, non ama gli scandali. Anche i romanzi dell'Ottocento, a suo tempo, furono giudicati scandalosi ma oggi (penso al *Rouge et Noir*, a *Madame Bovary*, a *Thérèse Raquin* ecc.) non offendono più nessuno, sono entrati a far parte della cultura di tutti. Pensiamo, invece, quale sorte riserverebbe la Tv italiana a *Gli indifferenti* di Moravia, alle *Lettere da Capri* di Soldati o a *Senilità* di Svevo. La loro edulcorazione sarebbe inevitabile²⁹⁹.

e nella stessa intervista, alla domanda «Pensa che la Tv possa approdare a risultati artistici?» rispose:

Certamente. In linea di principio, senza alcun dubbio. In Italia, tuttavia sottoposta come è a un regime di controllo politico e di censura confessionale, penso che la Tv non sia in grado di darci cose molto migliori di quelle che ci dà attualmente: realizzazioni talvolta accurate, magari intelligenti e interessanti, ma di valore artistico limitato³⁰⁰.

Soprattutto, Bassani si ritrovò con Testori e Feltrinelli al banco degli imputati per il processo de *Il ponte della Ghisolfa* e de *L'Arialdia* (dramma che, insieme all'autore³⁰¹, il ferrarese aveva definito «“Assai più che una commedia, è una tragedia religiosa”: [...] [chiamando] a paragone le Elette, le Medee, le Lady Macbeth»³⁰²).

Bassani insegnò forse allo scrittore di Novate che «la libertà è una condizione favorevole, anche se non necessaria né sufficiente, per una fioritura letteraria»³⁰³, che lo scrittore è sempre solo, ma – in fondo – solo non lo è mai:

La frattura [tra gli intellettuali e la scena] non riguarda solo scrittori e teatro, riguarda gli scrittori e quella che si usa tanto denominare società, ma che io vorrei timidamente denominare vita. Mi domando se questa frattura avvenga proprio solo in Italia o non invece nell'universo mondo, e se la condizione dello scrittore non sia per caso proprio quella di essere solo e sempre solo. Bisognerebbe poi studiare se non accada similmente in tutti gli altri viventi (ed è cosa che io propendo dolorosamente a ritenere)³⁰⁴.

verificarla a fondo e costruirla come tesi. Tanto più che molti altri aspetti [...] dello stile bassaniano non sono presenti nella pagina del testo Feltrinelli. Un'affermazione di questo tipo, però, non vuol dire rifiutare persino l'ipotesi di un intervento deciso dell'autore emiliano sul dattiloscritto testoriano» (p. 97).

²⁹⁷ A. Pezzotta, *Ridere civilmente*, cit., p. 87, e cfr. *supra*, p. 87.

²⁹⁸ Bassani divenne vicepresidente della Rai nel 1964, su candidatura dei socialisti (a causa di contrasti con i dirigenti della Rai, rassegnò le dimissioni nel 1966).

²⁹⁹ Arturo Gismondi, *Il video non si addice alla letteratura contemporanea? Lo scrittore Giorgio Bassani davanti al televisore* [1958], in Giorgio Bassani, *Interviste (1955-1993)*, a cura di Beatrice Pecchiari e Domenico Scarpa, con una premessa di Paola Bassani, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 48.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 48.

³⁰¹ Cfr. *supra*, p. 202.

³⁰² Luigi Cavicchioli, *La camiciaia sporca di Testori e Visconti*, in «Oggi», XVII, 1, 5 gennaio 1961, p. 9; l'articolo figura nella rassegna stampa raccolta dai censori (custodita in FRT, fasc. 899/19431): il passo citato è sottolineato e marcato nel margine destro con un segno a matita rossa.

³⁰³ Dino Levi, *Incontro con Giorgio Bassani* [1962], in G. Bassani, *Interviste*, a cura di B. Pecchiari e D. Scarpa, cit., p. 85.

³⁰⁴ M. Rusconi, *Gli scrittori e il teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 56-57. Cfr. anche Cesare Garboli, *I disegni di Testori (1973-74)*, Milano, Galleria del Naviglio, 1975, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 129: «E come Bacon anche Testori inseguiva un messaggio di straziata solitudine,

I due scrittori seppero comprendere che la vocazione letteraria non deriva da un mero fatto estetico, ma dalla “forza”, dalla necessità di scrivere. Scrive Bo in riferimento a Testori:

La sua vocazione [...] non è mai la bellezza, è la forza, la coscienza e la necessità della forza. Ma di dove nasce questo bisogno di violenza, di gridi violenti? Non c'è dubbio, gli nasce dal vedere se stesso, l'abuso che ha fatto delle passioni, gli nasce dal sentirsi vivere in un mondo fatto di perenni offese a Dio, gli nasce da questo miracolo alla rovescia che è per l'appunto rappresentato dalla coscienza del male³⁰⁵.

Inoltre, Bassani e Testori condivisero il terrore per la dittatura³⁰⁶ e la certezza della forza dell'amore: si legge ne *Il giardino dei Finzi-Contini*, romanzo pubblicato l'anno successivo al sequestro de *L'Arialda*: «Io [...] sostenevo che l'amore giustifica e santifica tutto, perfino la pederastia; di più: che l'amore, quando è puro, cioè totalmente disinteressato, è sempre anormale, asociale, eccetera: proprio come l'arte – avevo aggiunto –, che quando è pura, dunque inutile, dispiace a tutti i preti di tutte le religioni, compresa quella socialista»³⁰⁷.

Dopo Bassani, è ora necessario chiamare in causa un altro allievo di Longhi, Pasolini, più volte citato nel paragrafo introduttivo del presente capitolo³⁰⁸. Il percorso biografico e letterario di Pasolini e Testori può essere facilmente paragonato a due binari d'un treno³⁰⁹: mentre Pasolini elogiava *Il dio di Roserio*³¹⁰, per lettera Testori criticava sia le proprie opere che quelle dell'autore di *Una vita violenta* («Con “L'Imerio”, posso anche pensare d'aver scritto una grandissima cosa. Ma il mondo, la sua enormità, il suo disastro, il marcio che dilaga senza tregua, mentre noi facciamo le mezze-calze con le varie Gilde, Arialde e con gli Accattoni, mi chiude poi la bocca. E i miei entusiasmi si tingono di niente»³¹¹). Valutando *La Maria Brasca*, i *Segreti* vennero paragonati dai censori alla narrativa pasoliniana («“I segreti di Milano”, in fondo, sono i segreti della sua periferia, una periferia molto simile a quella romana descritta da Pasolini, tanto che, non a torto, si

avvertendoci che la solitudine, non l'oscenità, è oscena» (si ricordi l'importanza di Francis Bacon sia per Testori, cfr. *supra*, p. 222, che per Bassani, che scelse un dipinto del pittore irlandese per la copertina de *L'Airone*).

³⁰⁵ Carlo Bo, *Credere in poesia con corpo e anima*, in «Corriere della Sera», 12 giugno 1983, ora in Id., *Testori*, a cura di G. Santini, cit., pp. 56-59 (la citazione è a p. 58).

³⁰⁶ Come è noto, tra il maggio e il luglio del 1943, Bassani venne incarcerato per attività antifascista clandestina. Per Testori, cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 26.

³⁰⁷ Si tratta di uno dei dialoghi tra il protagonista e il comunista Malnate, che si legge in Giorgio Bassani, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo e Paola Italia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009, p. 552.

³⁰⁸ Cfr. *supra*, p. 186. Per un confronto tra i due autori cfr. Stefania Rimini, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano Casi, Angela Felice e Gerardo Guccini, pp. 94-104.

³⁰⁹ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 83: «Le periferie testoriane e pasoliniane hanno segnato un centro, una realtà, non solo letteraria. I percorsi paralleli tra Testori e Pasolini iniziano negli anni Cinquanta e sembrano avere il grande critico Roberto Longhi, maestro riconosciuto di entrambi, a segnare le condizioni di un avvicinamento, almeno a livello di presenza sulle riviste letterarie», tra cui la già citata «Paragone»; per le differenze di poetica tra i due scrittori cfr. invece E. Siciliano, *Introduzione*, in G. Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, cit., p. 8: «Pasolini vivisezionava il personaggio nello stile: e il linguaggio era per lui il modo attraverso cui fissare gesti e comportamenti. Testori compiva soluzioni per nulla obiettive: si poneva a parte *subiecti*, si imbeveva di una ipotetica altrui soggettività e la sgretolava sotto la pressione d'una foga affatto personale».

³¹⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il teatro in Italia* [1961], in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. II.

³¹¹ Si cita un brano dalla già menzionata lettera di Testori a Bassani del 18 novembre 1961 (FeB).

è parlato di un deciso accostamento tra i due scrittori»³¹²; Pasolini difese pubblicamente *L'Arialdà*³¹³. La prematura morte di Pasolini diede tragica conferma dell'impossibile congiunzione delle due rette parallele, ma – almeno – permise a Testori di “perdonare” l'autore de *Le ceneri di Gramsci* (ad esempio, quando, nel 1979, Testori scrisse un intervento dal titolo *Testori ricorda Pasolini*³¹⁴ e, nel 1981, intervenne a un incontro dedicato a “Pasolini e la condizione giovanile oggi”³¹⁵).

Come già si è accennato³¹⁶, Testori ereditò il ruolo di Pasolini al «Corriere della Sera». Pasolini aveva compreso le ambiguità del potere democristiano³¹⁷; d'altro canto Testori aveva capito che «esiste una violenza di pensiero e di potere economico e sociale – che non fa capo a una precisa forza ideologica o politica: si tratta piuttosto di un potere astratto, del meccanismo di questa società che cattura con false ragioni, con false necessità, con la suggestione di false soddisfazioni – che mira a un fine; ridurre l'uomo in uno stato di indifferenza»³¹⁸.

Scrivono Testori che, in *In exitu*, il protagonista Gino, un “ragazzo di vita”, «può essere considerato un figlio o un nipote dei personaggi dei miei libri del '54-'55, *Il ponte della Ghisolfa* o *L'Arialdà* [...] non ha mai ribellioni, se non contro la società che l'ha ridotto così e ha sempre questa specie di dolcezza sperduta che accompagna il suo viaggio nella droga»³¹⁹. A Gino, alla Maria, all'Arialdà, al Lino e all'Eros, agli inquilini del “Fabbricone” si accordano i versi pasoliniani de *Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano*:

Al raffinato e al sottoproletariato spetta
la stessa ordinazione gerarchica
dei sentimenti: entrambi fuori dalla storia,
in un mondo che non ha altri varchi
che verso il sesso e il cuore,
altra profondità che nei sensi.

³¹² Si cita da una scheda valutativa del 9 febbraio 1960, stilata dal relatore Faeta e firmata da Francesco Muti e dal Direttore generale Nicola de Pirro (il documento, insieme agli altri documenti relativi alla censura de *La Maria Brasca*, è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694).

³¹³ Cfr. Pier Paolo Pasolini, *Il censore e “L'Arialdà”*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2009, pp. 923-926.

³¹⁴ Giovanni Testori, *Testori ricorda Pasolini*, in «Il Sabato», II, 44, 3 novembre 1979, p. 1.

³¹⁵ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 170.

³¹⁶ Cfr. *supra*, p. 185.

³¹⁷ Testori non fu da meno, si pensi all'articolo pubblicato sul «Corriere» all'indomani del rapimento di Moro, che si potrebbe leggere come contraltare spirituale al razionale *L'affaire Moro* sciasciano: «Neppure nelle parole pronunciate o scritte da chi, per il segno stesso di cui fregia la propria militanza politica, ci sarebbe parso naturale, il nome di Dio è venuto fuori; e neppure è uscito quello della sua assenza; del vuoto, intendo, che la sua assenza ha determinato nella società dell'uomo» (Giovanni Testori, *Realtà senza Dio. Via Fani: il rapimento di Aldo Moro*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1978, ora in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., pp. 24-26, la citazione si trova a p. 24).

³¹⁸ R. Guarini, *L'uomo che scoprì l'anima*, in «Il Messaggero», 10 febbraio 1981, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 170.

³¹⁹ *Testori*, intervista a cura di G. Colombo, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 95.

In cui la gioia è gioia, il dolore dolore³²⁰.

Anche pensando alla censura subita, non sono poche le affinità tra Testori e Pasolini. Quest'ultimo subì trentasette processi e, con *Ragazzi di vita*, non mancò neppure la censura editoriale, la quale – potremmo immaginare – mise in grande imbarazzo l'editor Attilio Bertolucci, che per primo aveva sottoposto il romanzo a Garzanti. Le celeberrime vicende editoriali di *Ragazzi di vita* potrebbero essere così sintetizzate³²¹: il primo nucleo del romanzo venne pubblicato sulla longhiana «Paragone» con il titolo di *Il Ferrobedò*; nel 1953 Bertolucci propose a Garzanti di pubblicare l'ancora incompleto romanzo pasoliniano; a lavoro ultimato, lo stesso Garzanti ordinò numerosi tagli al testo del romanzo («Garzanti all'ultimo momento è stato preso da scrupoli moralistici e si è smontato. Così mi trovo con delle bozze mezze morte tra le mani, da correggere e da castrare. Una vera disperazione, credo di non essermi trovato mai in un più brutto frangente letterario»³²²). Ripulito dalla maggior parte delle espressioni volgari, il romanzo venne pubblicato a maggio 1955: il successo di pubblico fu immediato, Pasolini si aggiudicò il secondo posto al Viareggio, venne candidato al Premio Strega e vinse il premio Colombi-Guidotti. La critica si espresse in modo non univoco³²³.

Il 21 luglio 1955 il libro venne segnalato dall'Ufficio Spettacoli e proprietà letteraria della Presidenza del consiglio all'Ufficio Stampa della Procura della Repubblica di Milano. Accusato di pornografia, in dicembre Pasolini e Aldo Garzanti vennero citati a giudizio e il libro venne sottoposto a sequestro: dopo molti rinvii, il 4 luglio 1956 si svolse il processo. A difesa di Pasolini e dell'editore Garzanti (nel frattempo il figlio di Aldo, Livio, si era assunto la responsabilità della pubblicazione) testimoniarono Ungaretti e Bo, che convinsero il Pm a richiedere l'assoluzione e il dissequestro del libro.

Oltre a condividere le pressioni censorie, bisogna aggiungere che sia Testori che Pasolini sono scrittori legati nostalgicamente al mito dell'origine e della nascita e – almeno per quanto riguarda Pasolini –, influenzati dagli studi antropologici di Ernesto de Martino. Ne consegue un profondo legame con la Bibbia³²⁴ (in particolare con il tema dell'incarnazione, quale «regressione dell'umano all'origine primordiale»³²⁵) e il mito. Scrive Testori riguardo a Pasolini:

C'è un nucleo dell'opera di Pasolini che va al di là dell'orizzonte del sociale. È la sua malinconia viscerale che pervade anche i momenti in cui più esplicito è il suo rifiuto della madre e il suo “no” alla nascita. È questo, credo, il nucleo originale della sua vena creativa. Questa nostalgia, che a volte è lacerante, è oggi la punta più aspra, più dolente ed anche più aperta e non riducibile del suo mondo³²⁶.

³²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Il desiderio di ricchezza del sottoproletariato romano (La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961).

³²¹ Cfr. almeno Giovanna Maffoni, «La vita è amara pe' chi ha li pedi dorci». Critiche e accuse ai Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini, in *Inchiostro proibito*, cit., pp. 143-153; Antonio Armano, *La Dc e il dio C. Pasolini*, *Ragazzi di vita*, in Id. *Maledizioni*, cit., pp. 143-152.

³²² Lettera di Pasolini a Sereni del 9 maggio 1955 (in Pier Paolo Pasolini, *Le lettere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, 2021, p. 918).

³²³ Cfr. G. Maffoni, «La vita è amara pe' chi ha li pedi dorci», in *Inchiostro proibito*, cit., p. 146.

³²⁴ Cfr. Sonia Gentili, *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, in «Lettere Italiane», LX, 4, 2008, pp. 543-568.

³²⁵ M.A. Bazzocchi, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, cit., p. 77.

³²⁶ Giovanni Testori, *Il capolinea di Pasolini*, in «Il Sabato», 26 ottobre 1985.

A tal proposito, per Pasolini, si pensi almeno al *Pilade* e alla *Medea*, mentre per Testori a *Edipus*, (l'ultimo atto della *Trilogia degli scarrozzanti*), e al ciclo dei *Tre lai*³²⁷ (pubblicato postumo nel 1994): *Cleopatràs*, *Erodiàs* e *Mater stangosciàs*³²⁸: l'*Edipus*, atto unico la cui prima redazione di intitolava *Edipo a Novate* (1973), nel maggio 1977 venne interpretato dal solo Parenti al Salone Pier Lombardo, per la regia di Andrée Ruth Shammah. Di particolare interesse è anche la storia compositiva e scenica dell'*Erodiade*, monologo composto tra il 1967 e il 1968, edito da Feltrinelli nell'ottobre del 1969 e mai rappresentato vivente l'autore, nonostante il suo annuncio nel cartellone del Piccolo di Milano per ben due stagioni³²⁹. Solo nel 1984, l'*Erodiade seconda* andò in scena al Teatro di Porta Romana, con Adriana Innocenti nelle vesti della protagonista e la regia dello stesso Testori (coadiuvato da Emanuele Banterle). Sarà lo stesso scrittore a motivare la riscrittura della propria opera:

Questa *Erodiade* che oggi portiamo in scena è infatti una vera e propria altra edizione, per certi versi anche oppositiva alla prima del 1969. Se là c'erano forse delle ombre di decadentismo secessionista, riscrivendo questo testo sul corpo presente di Adriana Innocenti e sulle mie necessità attuali, quelle ombre sono andate sicuramente perse ed è emersa una realtà insieme più primitiva ed attuale, più atroce. Se dovessi ricorrere a delle immagini, direi che questa nuova *Erodiade*, ben più che a Klimt o a Moreau, fa piuttosto pensare a certe figure di Bacon. In questa riscrittura mi sembra che i temi pur presenti nella precedente si siano come semplificati, chiariti³³⁰.

Tornando a Pasolini, a quanto riportano le carte d'archivio³³¹, in occasione della sua prima rappresentazione dell'agosto del 1969, il *Pilade*, opera pubblicata su «Nuovi Argomenti» nel 1967, non venne vietato ai minori. Eppure, il copione è costellato da tagli manoscritti: probabilmente le modifiche non sono state apportate dai censori – le carte sono firmate da De Biase, allora divenuto Direttore Generale dello Spettacolo –, piuttosto sembrano dovute alla censura preventiva adottata da Giovanni Cutrufelli, titolare del nulla osta di agibilità della Compagnia di prosa Sicilia del Teatro Nazionale. Il nulla osta prestampato così recita: «Il presente provvedimento è subordinato alla condizione che – nella esecuzione dello spettacolo – non venga apportata alcuna modifica al testo depositato, né venga alterata comunque la stesura delle scene e del dialogo, senza la preventiva autorizzazione di questo Ministero»³³².

³²⁷ «Ognuno dei Tre lai, tre monologhi in versi, che sono anche l'ultima opera scritta da Testori, corrisponde ad una figura femminile cui è demandato il compito d'essere "testamentaria" del grumo (sensuale, furente o pietoso) di cui la vita si compone» (F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 166).

³²⁸ Sia *Edipus*, che *I tre lai*, dopo la morte dell'autore, vennero rappresentati da Federico Tiezzi: *Edipus* nel 1994, *Cleopatràs* nel 1996, *Erodiàs* e *Mater stangosciàs* nel 1998: «la compagnia di guitti immaginata da Testori come mediazione verso il racconto è ridotta al solo Lombardi, che ha costruito una sua personale maschera scenica [...] che accentua il gioco del teatro nel teatro» (Lorenzo Mango, *Il Novecento del teatro: una storia*, Roma, Carocci, 2019, p. 314).

³²⁹ Valentina Cortese avrebbe dovuto coprire il ruolo della protagonista (cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 121).

³³⁰ R. Bonacina, *Testori/Maledetta lei, con due padri*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 89.

³³¹ I documenti afferenti alla censura del *Pilade*, sono custoditi in FRT II, b. 408 D, fasc. 4107. Gli spettacoli erano previsti a Taormina, Enna, Agrigento, Palermo. Per la richiesta del nulla osta per la visione ai minori, cfr. anche i documenti custoditi in FRT II, fasc. 9784.

³³² Nulla osta del 29 agosto 1969, intestato a Il Ministro per il turismo e lo spettacolo, siglato da Franz De Biase (la firma del relatore non risulta leggibile) (FRT II, fasc. 4107).

A titolo d'esempio, sul copione conservato in Archivio³³³, vennero cassate le seguenti espressioni, tutte legate alla sfera erotica³³⁴: «l'enormità del suo grembo, | grondante, madido, sudicio e dolce | sulla cui cima c'era il risucchio della morte» (p. 97); «mille e mille giorni non segnati da altro | che da un'uscita di seme...» e «- estranea al mio sesso come una bestia -» (p. 98)³³⁵; «E il mio membro, non ne sa nulla, | nulla il tuo ventre bagnato di pianto.» (p. 104). Particolarmente interessanti risultano poi i seguenti versi tagliati: «Questo mio sesso, con la sua vergogna | che fa vergognare - che non ha nulla | che se stesso, un membro di ragazzo | follemente forte, gonfio di seme acido e innocente, | che vuole violare il grembo di sua madre...» e «[...] Un padre che io bambina | non posso toccare là dove egli è uomo, perché | la mia mano e il suo membro sono sacri.» (p. 107), e «e maledetto ogni tuo Dio e ogni Dio.» (p. 128). Come per Testori, anche nel pasoliniano *Pilade* il pudore e la violenza del sesso, l'incesto e la bestemmia, non dovevano essere pronunciate.

Fino ad ora abbiamo citato solamente figure novecentesche. Adesso è giunto il momento di nominare due grandi classici ai quali Testori si sentì profondamente legato: William Shakespeare e Vittorio Alfieri.

Com'è ovvio, i rifacimenti shakespeariani nel corso del Novecento furono numerosissimi e di grande spessore e furono spesso soggetti a censura³³⁶. Per comprendere le ragioni dell'ostilità nei confronti delle opere di Shakespeare ci possiamo servire delle parole di Giovanni Testori:

Shakespeare, per citare il più grande, viene messo in scena bene, magari, ma, lo stesso, Shakespeare non è quello lì, è infinitamente più eccessivo - e, quando dico eccessivo, non intendo qualcosa di risolvibile attraverso una regia particolarmente spregiudicata: intendo la violenza, la creaturalità della parola. [...] Sono convinto che Shakespeare, fatto come va fatto, scandalizzerebbe oggi più che nel suo tempo, perché

³³³ Il copione presente in FRT II, fasc. RT 4107 corrisponde al numero di «Nuovi Argomenti» (7-8, n.s., luglio-dicembre 1967, pp. 13-128) sul quale venne pubblicata l'opera teatrale; i tagli sono apportati con una biro blu (le pagine sulle quali sono presenti interventi ms. sono spesso segnalate da un segnalibro); tra la p. 48 e la 49 è presente un cartoncino che recita «ERRATA CORRIGE | ALLA PAGINA 49, AL VERSO 19 LEGGASI: "NON SONO UN ERETICO?"», la correzione (da «Non sono un cretino?») è riportata anche nel testo, ms. con una biro blu.

³³⁴ Legate alla sfera erotica sono anche le seguenti porzioni di testo cassate: «ora viene a galla | il membro, acerbo ancora ma già forte» (p. 83), «sul torace pieno di seme | dei ragazzi che non le [primavere] contavano» (p. 85), «E un ragazzo | tremava alla sua erezione | che lo marchiava di morte.» (p. 97), «la mia erezione, il mio seme da gettare.» e «col mio seme» (p. 102), «dal momento che suo padre non l'aveva fatta | mettendo con amore il suo seme nel ventre d'una femmina,» (p. 109).

³³⁵ I versi pasoliniani richiamano alla memoria quelli de *Il dio caprone* di Cesare Pavese, altro autore fortemente influenzato dall'antropologia demartiniana.

³³⁶ Tra la rassegna stampa inviata ai censori per il caso de *La governante* di Brancati, si legge: «10) - LA NOTTE (26/27/9) - "Il Piccolo Teatro di Torino apre i battenti - Cartellone vario con molte ambizioni - L'inaugurazione della seconda stagione è fissata per il 3 novembre con "Pamela nubile" di Goldoni. In programma commedie di Giacosa, Pirandello, Brecht, Labiche, Shakespeare, ecc."» (FRT 624/14655, doc. IX, cfr. *infra*, p. 559) e «7) - CORRIERE D'INFORMAZIONE (2/3/11) - pubblica: "Roma, 2 novembre - "Alla prima dell'"Otello" data da Gassman e Randone è stato registrato l'incasso record del teatro di prosa a Roma dalla fine della guerra ad oggi: un milione e ottocento mila lire"» (FRT 624/14655, doc. XXIV, *infra*, p. 588).

la società di oggi è più perbenista. [...] In Shakespeare non si parla di erezioni, ma è la parola stessa che si erige, che va in erezione³³⁷.

Oltre alle parole testoriane, di grande utilità sono le *Memorie inutili* di Leopoldo Zurlo. Pur giustificandosi che anche «nella libera Francia» della Terza Repubblica il *Coriolano* fosse stato vietato (1934)³³⁸, il censore unico del teatro durante il fascismo ricordò che, in Italia, a partire dal 1935, tra quelle inglesi, solo le opere di Shakespeare e Shaw si potevano rappresentare³³⁹. Problematico, però, rimaneva il *Giulio Cesare* (per l'intuibile paragone tra la figura di Cesare e quella di Mussolini):

Un certo imbarazzo provai quando nell'estate del 1935 si decise di fare alla Basilica di Massenzio una grandiosa ripresa del *Giulio Cesare* di Shakespeare. [...]

Per non dare troppo nell'occhio mescolai i miei timori fra molti ricordi letterari.

"[...] La tragedia [...] ha un difetto: intitolata a Cesare, vi campeggia teatralmente Bruto che vi rimane fino all'ultimo ed è un vero carattere. [...]

A parte queste considerazioni estetiche, la tragedia desta un allarme, tanto che qualcuno si chiede se sia opportuno trasportare sulle nostre scene l'assassinio dell'uomo formidabile che aveva accentrato nelle sue mani il potere; assassinio inoltre compiuto da un uomo virtuoso, per esclusivo amore della pubblica libertà. [...]

Shakespeare in sostanza esprime l'inutilità del delitto e la sua condanna, anche se compiuto da un uomo virtuoso".

L'assenso venne e devo riconoscere che la rappresentazione ebbe luogo senza mormorazioni³⁴⁰.

Quindi, il prefetto Zurlo sostenne che, spesso, «i nomi di Platone, Montaigne, Michelangelo, Shakespeare, Leonardo, Platen, Verlaine, [...] l'onesto volto di Freud servono ad ammantare di teorie platoniche o di vedute scientifiche Eros libero nei suoi istinti fisici, svincolato in sostanza da ogni spiritualità»³⁴¹. Inoltre, si sorprese che perfino il teatro delle marionette osasse rappresentare i drammi dello scrittore elisabettiano³⁴² e sfruttò le ambiguità della censura coeva al drammaturgo anglosassone: «Nell'ultima scena dell'Enrico VIII la Duchessa di Norfolk presenta al Re la neonata che sarà poi Elisabetta e l'arcivescovo Crammer ne profetizza il glorioso destino. Taluni affermano

³³⁷ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 80. Cfr. anche ivi, p. 70: «Strehler [...] è stato – e sottolineo *stato* – un grande regista. Non tanto per le sue interpretazioni di Shakespeare (perché Shakespeare è molto più grande di quanto lo fa lui), né per la sua eccessiva insistenza su Brecht».

³³⁸ «Il teatro politico, si sa, è vissuto e vivrà sempre; ma... non è sempre consigliabile. [...] perfino nella libera Francia nel 1934 fu vietato il *Coriolano* di Shakespeare» (L. Zurlo, *Memorie inutili*, cit., p. 266).

³³⁹ «Un altro piccolo incidente sorse nel 1935 quando furono decretate le sanzioni all'Italia. A titolo di controsanzioni il Capo del Governo proibì allora in Italia il repertorio inglese ad eccezione di Shakespeare e di Shaw» (ivi, p. 134).

³⁴⁰ Ivi, pp. 179-180.

³⁴¹ Ivi, p. 122. Cfr. anche ivi, p. 157 («E veniamo all'oscenità, parola cruda ma precisa. La censura non l'ama e non tollera quella bassa; ma, di grazia i critici [...] sono poi tanto sicuri che il riso di oggi sia più scollacciato di quello dei secoli passati? | Qui feci una corsa attraverso il teatro scabroso di tutti i tempi. Ricordai [...] Aristofane, [...] certe farse medioevali, [...] certe commedie del 500, Shakespeare e i suoi lazzi pepati») e ivi, p. 120 («Il concetto di oscenità inoltre varia sovente col trasformarsi delle idee sociali [...]. Per non uscire dall'argomento delle psicopatie sessuali, se si proibissero certi volumi di Colette, bisognerebbe, risalendo, proibire certi frammenti di Saffo [...], certi sonetti di Shakespeare, certi passi di Aristofane [...], l'episodio degli angeli della Genesi ecc.»).

³⁴² «Le marionette, si sa, sono audaci; hanno affrontato persino Shakespeare, persino rappresentazioni sacre» (ivi, p. 266).

che la Regina stessa avrebbe dato il suo assenso al lavoro; ma secondo una critica più recente Shakespeare avrebbe scritto l'Enrico VIII solo nel 1612 o 13 durante il regno del successore»³⁴³.

Nel corso del Novecento, «infinite»³⁴⁴ furono le riproposizioni delle opere shakespeariane e, in particolare, di *Romeo e Giulietta*. Nel 1947 Peter Brook rappresentò la tragedia tentando di eliminarne la componente romantica e di mettere al centro della rappresentazione la spietata contrapposizione tra famiglie, nucleo profondo della tragedia³⁴⁵. Viceversa, nel 1970, nel riproporre *Sogno di una notte di mezza estate*, Brook ne esaltò il discorso amoroso³⁴⁶. Lo stesso regista nel 1962 rappresentò *Re Lear*, rappresentandolo in uno «spazio vuoto con pochi elementi funzionali», sottolineando il «complesso gioco di potere»³⁴⁷), mentre il 1990 fu l'anno del *Re Lear* di Robert Wilson. In Italia, Leo de Berardinis allestì nel 1973 il *King Lear* di *Napulitane*, ibridando il testo shakespeariano con quello di una celebre sceneggiata.

Luca Ronconi si sperimentò con il *Riccardo III* (1968): il regista, colpito dalla «dimensione cupa»³⁴⁸ dell'opera, si servì di una scenografia di Mario Ceroli, lo stesso artista che viene citato nel bassaniano *Epitaffio* (1974)³⁴⁹. La medesima opera venne messa in scena anche da Carmelo Bene (1977), per il quale Shakespeare era «l'autore di riferimento»³⁵⁰, mentre negli anni Sessanta Patrice Chéreau scelse il *Riccardo II*: in questo caso, la scenografia aveva il compito di riflettere l'ordine gerarchico, tragico e friabile del potere.

Nel 1977, Peter Stein, nel preparare un adattamento di *As You Like It*, allestì un «teatro-museo», lo *Shakespeare's Memory*, «in cui gli spettatori si muovevano liberamente in mezzo ad attori che si esibivano in numeri di acrobatica, mimo, danze tradizionali inglesi per risalire alla matrice popolare del teatro elisabettiano»³⁵¹. Tra il 1981 e il 1984, Ariane Mnouchkine organizzò un ciclo shakespeariano nel quale enfatizzò la «dimensione ancestrale della tragedia»³⁵².

Per quanto riguarda *l'Amleto*, Jiurij Ljubimov si servì di uno scenario di «lana grezza, tra il grigio e il bruno, che si muoveva interagendo con gli attori a costruire le diverse situazioni sceniche»³⁵³ (1971); Bene ne fece varie edizioni (ad esempio *Amleto di Carmelo Bene (da Shakespeare a Laforgue)*), che, attraverso lo «spostamento di autorialità»³⁵⁴, ne amplifica l'aspetto metateatrale. Dopo essere stato espulso dall'associazione degli scrittori della DDR, Heiner Müller – che portò sulle scene *Hamletmaschine* (1977) – affermò: «Per un drammaturgo una dittatura è più vivace di

³⁴³ Ivi, p. 185.

³⁴⁴ Cfr. ivi, p. 169.

³⁴⁵ Lorenzo Mango scrive di «un'opera di stilizzazione della messa in scena con forti ed espliciti riferimenti pittorici» (*Il Novecento del teatro*, cit., pp. 207-08).

³⁴⁶ «La scena è una scatola bianca, uno spazio vuoto alla maniera del teatro elisabettiano» (ivi, p. 209)

³⁴⁷ Ivi, p. 208.

³⁴⁸ Ivi, p. 261 (Gassman interpreta il protagonista).

³⁴⁹ «Capisco oh certo però francamente | che storia mostrarsi in eterno da un solo lato | ridotto uguale a un Cèroli | assecondando così fra l'altro il generale andazzo del secolo | ormai non più bramoso di niente tranne che di ritornare | antico!» (Giorgio Bassani, *Di profilo*, in Id. *Opere*, a cura di R. Cotroneo e P. Italia, cit., p. 1440).

³⁵⁰ L. Mango, *Il Novecento del teatro*, cit., p. 215.

³⁵¹ Ivi, p. 267.

³⁵² Ivi, p. 237.

³⁵³ Ivi, p. 275.

³⁵⁴ Ivi, p. 215.

una democrazia [...]. Shakespeare sarebbe impensabile in una democrazia»³⁵⁵. Antoine Vitez nel 1983 scelse di non modificare il testo dell'*Amleto*, ma di sfruttare una scenografia fatta di parallelepipedi bianchi che avrebbero dovuto richiamare un gioco prospettico di stampo rinascimentale. Al contrario, quando Federico Tiezzi si occupò dell'*Amleto*, ne stravolse il testo e aggregò le scene per nuclei tematici. Romeo Castellucci e la sua Societas Raffaello Sanzio portarono in scena *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco* (1992): il protagonista è un ragazzo autistico, nessuna parola viene pronunciata sul palcoscenico.

Giovanni Testori iniziò a leggere le opere del drammaturgo anglosassone alla tenera età di dodici anni:

A dodici anni, forse prima, avevo iniziato a leggere, ma subito le cose grandi. Il primo è stato Shakespeare. Avevo una cugina che aveva tutti i suoi libri e me li prestava. Mi ricordo che leggevo sottobanco, nel senso che mentre il professore spiegava io andavo per conto mio, con i miei libri, ma era tutto molto ritirato, senza che mi annunciassi, che si percepisse in me una tale passione³⁵⁶.

A Luca Doninelli, parlando dei propri modelli letterari, l'autore confessò:

al centro delle mie preferenze c'è Manzoni. Poi, però, esistono autori che mi rapiscono, mi sconvolgono, e per i quali sono disposto a tradire la cultura della mia casa: da Géricault a Bacon per la pittura e, per la letteratura, gli Elisabettiani – Shakespeare soprattutto –, poi Verlaine e Rimbaud, Céline... Sono dei disperati la cui speranza consiste proprio nell'accettare la disperazione³⁵⁷.

e, ancora, a una domanda su chi, tra i drammaturghi, avesse maggiormente influenzato la propria poetica, senza esitazione lo scrittore rispose: «Shakespeare. E poi Pirandello, quello dei *Sei personaggi*, che considero la più grande opera letteraria di questo secolo, senza paragone, a parer mio, né con Proust né con Kafka»³⁵⁸. L'opera shakespeariana cui lo scrittore fu più legato fu senza ombra di dubbio *l'Amleto*: «una presenza incombente» a cui «si addice lo scandalo»³⁵⁹, chiosa Doninelli. Testori motiva così la propria ossessione: «È il testo che amo di più. [...] Io trovo che proprio con *Amleto* si dimostri [...] l'erroneità della teoria del "correlativo oggettivo". [...] Forse, la ragione per cui *l'Amleto* non piace è la stessa per cui piace a me: perché è un testo rabberciato, sbrindellato, pieno di incongruità»³⁶⁰.

Dell'*Amleto* Testori compose tre «rivisitazioni», tre «imbastardimenti», tre «strozzamenti», «delle derelitte e parzialissime che [...] [Testori] ha tentato di eseguire su e persino contro [...] il sublime esemplare»³⁶¹. La prima fu una sceneggiatura di un film mai realizzato (1970), la terza fu *Post-Hamlet*, la seconda, ovviamente, *l'Amleto*, pubblicato sul finire del 1972 per i tipi di Rizzoli e premiato dall'Istituto del Dramma Italiano di Saint-Vincent (settembre 1973). L'opera debuttò al Salone Pier Lombardo di Milano il 16 gennaio 1973 per la Compagnia Franco Parenti diretta da

³⁵⁵ Heiner Müller, *Guerra senza battaglia* [1992], Rovereto, Zandonai, 2010, p. 81, cit. ivi, p. 301 («La sua [di Müller] scrittura non è pensabile fuori dal dialogo continuo con la DDR, il regime post-staliniano, il concetto, le forme e i problemi della rivoluzione»).

³⁵⁶ Fulvio Panzeri, *Testori ha scoperto il mondo nelle lontane estati di Lasnigo*, in «Como», primavera 1988, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 23.

³⁵⁷ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 98.

³⁵⁸ Ivi, p. 66.

³⁵⁹ Ivi, p. 52.

³⁶⁰ Ivi, p. 53.

³⁶¹ Pietro Citati, *Testori*, Milano, Galerie Alexandre Jolas, 1974.

André Ruth Shammah. Si trattava della prima prova della *Trilogia degli Scarrozzanti* (come scrisse Panzeri, l'ispirazione venne da «una compagnia di guitti brianzoli che girano di paese in paese, portandosi appresso i pochi attrezzi utili per la scena, inventandosi lingua e personaggi, in un teatro di povere assi che fa passare il dramma attraverso il comico e il grottesco», costituiscono, insomma, il «luogo dell'eversione»³⁶². Mentre Parenti rielaborava ampiamente il testo, «Testori [...] correggeva stilisticamente, correggeva la forma e le cose del testo che non funzionavano»³⁶³, dimostrando di possedere «una generosità incredibile»³⁶⁴. Ricorda la regista: «se tu gli dicevi qualcosa su una scena, lui la buttava via e ne riscriveva un'altra, faceva prima a riscriverla che a correggerla; lui riscriveva, ma dimenticava che c'erano dei pezzi belli e noi abbiamo fatto una gran fatica a conservare le battute che lui aveva già buttato via»³⁶⁵.

Nel rifacimento da Shakespeare

L'esistenza si presenta costruita come una «piramide»: una «piramide» che contraddice il senso stesso della nascita di ogni uomo, ove mai questa nascita dovesse avere un senso. Una «piramide» di ingiustizie, di soprusi, di assassini. Una «piramide» che si erige purulenta e marcia, che si tiene in piedi sul concetto, dato come fatale, del potere³⁶⁶.

Parallelamente, in *Post-Hamlet* (1983)³⁶⁷: «Non c'è più nessuna rivolta per rovesciare la piramide del potere, anche quello di Dio. Hamlet accetta umilmente di riassumere il sacrificio di Cristo, nel senso della redenzione e del ricongiungimento al Padre, dopo essersi reso cosciente che la perdita del padre è la perdita della libertà»³⁶⁸.

Anche quella per Alfieri fu un'infatuazione giovanile³⁶⁹. Per Testori, insieme a Manzoni e Della Valle, fu il drammaturgo astigiano «l'uomo di teatro più grande che ha avuto l'Italia, scriveva per pochissimi spettatori; scriveva insomma per liberare un proprio ingorgo che era di natura tragica»³⁷⁰. Nel 1987, al Salone Pier Lombardo e in collaborazione con Emanuele Banterle, Testori curò la regia del *Filippo* (con Franco Parenti recitava Lucilla Morlacchi che ventisette anni prima aveva interpretato la parte di Rosangela ne *L'Arialda*). L'anno successivo, si occupò dell'allestimento dell'*Oreste* al Teatro Verdi di Padova (con Adriana Innocenti e Piero Nuti). Grazie alle letture alfieriane, come dichiarò in un'intervista (1987), Testori apprese «l'inscindibilità tra ciò che accade e parola in cui accade. [...] È la parola che cerca l'incarnazione. Gira e rigira, il problema è sempre quello. Ma questo è quanto oggi si rifiuta, anche da parte cattolica: il parlare

³⁶² F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 141.

³⁶³ Testimonianza di André Ruth Shammah, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 114.

³⁶⁴ Ivi, p. 115.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ G. Testori, *Ambleto? Una mazzata*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 60.

³⁶⁷ L'opera venne rappresentata il 12 aprile 1983 al Teatro di Porta Romana; la Compagnia degli Incamminati era guidata dalla regia di Emanuele Banterle; per la cooperativa della Confraternita e il Teatro degli Incamminati cfr. almeno F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 176-177.

³⁶⁸ P.A. Paganini, *Amleto nostro contemporaneo come una metafora di Cristo*, intervista a Giovanni Testori, in «La Notte», 31 marzo 1983, p. 19.

³⁶⁹ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., pp. 61-63.

³⁷⁰ M. Rusconi, *Gli scrittori e il teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 57.

dell'incarnazione come di un simbolo, Cristo-simbolo, Eucarestia-simbolo»³⁷¹. Oltre a ciò, si potrebbe affermare che l'insegnamento alfieriano fu triplice: legarsi ad una «seggiola»³⁷² per trasformare la propria vita in arte (*Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*), l'importanza di una vocazione («Volli, e volli sempre, e fortissimamente volli»), l'inseparabile comunione di etica e letteratura (*Della Tirannide e Del principe e delle lettere*).

All'appello, mancano almeno due nomi, quelli Missiroli e Visconti, registi rispettivamente de *La Maria Brasca* e de *L'Arialdia*: «Ho lavorato con molti registi che mi hanno dato molto, Visconti, Missiroli, Shammah, Banterle»³⁷³.

Come già anticipato³⁷⁴, per la rappresentazione de *La Monaca di Monza* (opera composta a partire dal 1964), la collaborazione con Visconti fu particolarmente tormentata. Testori contava sulla partecipazione di Lilla Brignone in qualità di protagonista e, contestualmente, inviò le prime quaranta pagine del testo a Visconti (25 settembre 1965)³⁷⁵. Gli ingombranti interventi da parte del regista fecero sì che la *Monaca di Monza* sia stata l'ultima collaborazione tra Visconti e Testori, il cui rapporto lavorativo e personale da quel momento si ruppe definitivamente³⁷⁶. L'opera debuttò al teatro Bonci di Cesena il 28 ottobre 1967. Per comprendere le ragioni dello screzio, possono essere d'aiuto le parole di Roberto De Monticelli:

Il dramma di Testori di difetti ne ha molti dal punto di vista più propriamente drammaturgico; ma ha anche alcuni pregi singolari, connessi da una parte alla scrittura, dall'altra a un certo coraggio ideologico e a una certa spietata determinazione morale. I difetti drammaturgici, prima di tutto. Il più vistoso è quello dell'immobilità, nel senso che nulla o quasi nulla della vicenda di Marianna de Leyva in Monza è direttamente rappresentato. È tutto evocato, raccontato in un'assemblea di fantasmi che il Testori colloca nel cortile del convento, ma nel tempo nostro, pur senza precisare troppo. [...] Invece di rischiare l'ipotesi di un oratorio fosco e sanguigno, immobile e fuori del tempo, ma provocante e magari sgradevole, si è cercato, mettendo insieme dinamismo e realismo, di recuperare una drammaticità di pura vicenda, che il testo non ha e non può avere. Si è andati sul sicuro per paura di fischi. Ma che valgono poi certi successi³⁷⁷?

e di Ennio Flaiano, che scrive:

³⁷¹ G. Testori, *Parola e incarnazione*, intervista di Luca Doninelli, in Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, cit., p. 466.

³⁷² «Non mi trovava nemmeno più nella dura e risibile necessità di farmi legare sulla mia seggiola, come avea praticato più volte fin allora, per impedire in tal modo me stesso dal potere fuggir di casa, e ritornare al mio carcere. Questo era anche uno dei tanti compensi ch'io avea ritrovati per rinsavirmi a viva forza. Stavano i miei legami nascosti sotto il mantellone in cui mi avvolgevo, ed avendo libere le mani per leggere, o scrivere, o picchiarmi la testa, chiunque veniva a vedermi non s'accorgeva punto che io fossi attaccato della persona alla seggiola. E così ci passava dell'ore non poche. Il solo Elia, che era il legatore, era a parte di questo segreto; e mi scioglieva egli poi, quando io sentendomi passato quell'accesso di furiosa imbecillità, sicuro di me, e riassodato il proponimento, gli accennava di sciogliermi. Ed in tante e sì diverse maniere mi aiutai da codesti fierissimi assalti, che alla fine pure scampai dal ricadere in quel baratro.» (Vittorio Alfieri, *Vita*, con Introduzione e note di Giulio Cattaneo, Milano, Garzanti, 2012, pp. 146-147).

³⁷³ G. Testori, *La sacralità del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 93.

³⁷⁴ Cfr. *supra*, p. 217.

³⁷⁵ Cfr. F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 118.

³⁷⁶ Cfr. F. Mazzocchi, *L'Arialdia 1960*, cit., p. 14-15.

³⁷⁷ Roberto De Monticelli, *Visconti tradisce Testori per paura dei fischi*, in «Il Giorno», 6 novembre 1967.

Lo spettacolo corre sul filo di una interpretazione un po' troppo dominata dalla violenza e dalla perentorietà di linguaggio. [...] Il continuo emergere nel cortile monzese di una vita notturna attuale (pubblicità luminosa, canzoni da juke-box, l'uccisione dell'Osio che avviene in un piper-club con giovanissimi danzatori di shake), invece di darci il senso dell'eternità di certe storie, ce ne suggerisce piuttosto la integrazione a certa moda³⁷⁸.

Eppure, tornando agli anni de *L'Arialdà*, quando per Visconti si parlò come di una «regressione intellettuale e morale» e di un'incompleta «maturità psichica»³⁷⁹, l'astuto conoscitore della censura³⁸⁰ Luchino Visconti avrebbe voluto mettere in scena anche *l'Imerio*³⁸¹. Nonostante tutto, la storia censoria de *L'Arialdà* aveva insegnato a Testori a fidarsi di quel regista, che, tra le altre cose, gli aveva fornito una lezione di stile teatrale, e cioè la «perenne dialettica o rissa sdegnosa, incespicante ed ironica, tra testo e spettacolo»³⁸².

In quegli anni, la lingua della tragedia testoriana («una specie di maciullamento. È un linguaggio che denuncia l'impossibilità di adeguarsi a un linguaggio comune, di adeguarsi alle regole dei generi letterari, con questo cuore sanguinante»³⁸³), con le sue contraddizioni, i suoi aspetti comici, che improvvisamente – come un fulmine a ciel sereno – vengono squarciati da una tragica verità, stava maturando fin da *I segreti di Milano*.

L'ibridismo sembra essere la chiave di lettura dello stile delle opere dell'autore lombardo: uno stile che, come quello di *Factum est* (ultimo atto della *Trilogia per la parola*, ciclo composto «non più per il palcoscenico, ma per l'altare»³⁸⁴) sappia mescolare la lingua di Jacopone da Todi, andando «anche più indietro, nelle epoche barbariche, con molti echi biblici. [...] molte contrazioni di questo linguaggio sono modernissime»³⁸⁵, o come quello di *In exitu*,

romanzo [...] scritto in una lingua che non esiste. C'è un po' d'italiano, un po' di latino, un po' di francese, ma soprattutto c'è la lingua di un ragazzo in stato preagonico, tutta spezzata, tutta rotta, le parole sono divise a metà, è una specie di lingua triturrata, che c'è e non c'è, che non arriva a definirsi e allora si ripete³⁸⁶.

o, ancora, e ritornando a Shakespeare, come quello di *Macbetto*, opera con la quale Testori sperimenta un'«operazione letteraria [...]. La mia» – dichiara Testori – «è una lingua spontanea che sgorga da dentro, quasi un riaffiorare dei miei avi. Le parole che usiamo evocano solo morte, non

³⁷⁸ Ennio Flaiano, *Monaca di Monza a tempo di shake*, in «L'Europeo», 16 novembre 1967.

³⁷⁹ Alberto Perrini, *Visconti. Il fronte strip-comunista prepara l'offensiva dell'Arialdà*, in «lo Specchio», III, 46, 13 novembre 1960, p. 20 (articolo custodito in FRT, b. 899).

³⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 171.

³⁸¹ In riferimento a *l'Imerio*, così Testori scrisse a Bassani (lettera del 18 novembre 1961, FeB): «Ti sarò gratissimo se, appena terminata la lettura, me ne scriverai. E se mi renderai il copione: è l'unico esemplare che ho: essendo uno da Visconti, l'altro da Strehler, che vuol farlo lui, a tutti i costi. || Vedremo. || Ma tu, coscienza davanti a coscienza, che ne pensi?».

³⁸² G. Testori, *Il ventre del teatro*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 33.

³⁸³ G. Santini, *Conversazione con Carlo Bo*, in C. Bo, *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 9.

³⁸⁴ F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 164.

³⁸⁵ Intervista a cura di G. Nascimbeni, *Factum est: non uccidetelo*, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 79.

³⁸⁶ *Testori*, intervista a cura di G. Colombo, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 97.

fremono, non vibrano, non suscitano alcuna sensazione. Il linguaggio invece deve essere fisiologico, creare tensione tra chi parla e chi legge o ascolta»³⁸⁷.

3.2.2.3 *La Maria Brasca* (1960)

La trama de *La Maria Brasca* è piuttosto asciutta: cinque sono i personaggi, di cui Testori precisa immediatamente età e occupazione³⁸⁸, quattro sono gli esili atti durante i quali si assiste alla lotta spregiudicata della protagonista volta a ottenere l'esclusiva in amore e il conseguente matrimonio con il suo innamorato, l'infedele Romeo. Per raggiungere tale obiettivo, oltre che ad assicurare un lavoro al giovane e disoccupato amante, Maria non perde tempo ad autocompatirsi, ma gioca d'attacco: si scontra prima con la propria famiglia (la sorella Enrica e il cognato Angelo, una stanca coppia fiaccata dai tradimenti del marito e dalla fatica di crescere figli senza uno stipendio dignitoso), poi con la sua più cara amica Giuseppina, quindi con Renata, l'amante di Romeo, infine con lo stesso futuro sposo. Insomma, Maria dà «scandalo a tutto il quartiere»³⁸⁹. L'audacia viene premiata e il sogno piccolo-borghese di Maria, operaia di un calzificio di Niguarda, viene coronato dal successo.

L'ambiente in cui si svolge la vicenda è quello

della periferia e della sua modernità, delle sue speranze, delle sue rassegnazioni, della sua brillantina: quell'allegria pesante come la tristezza, quei matrimoni stanchi, quegli adulteri facili a stancarsi, quelle cene litigiose negli interni casalinghi, quelle gare sportive organizzate nei bar, quella voglia di vita, di abiti, di motociclette: e quei prati oltre il capolinea³⁹⁰.

Maria è la protagonista assoluta della commedia ed è sempre presente sulla scena, gli altri personaggi hanno piuttosto una funzione di "spalla": si legge in un articolo di Orio Vergani:

Ogni notte, sui prati, mentre canta sulle strade maestre il rombo dei camion che portano i viveri della giornata al "ventre" di Milano, Maria vuole una "razione" del suo Romeo, con un ardore pronto alle più amare umiliazioni. [...] Urlando, smaniando, strepitando, minacciando o trascinandosi nel fango di ogni dignità perduta, squassata nelle membra affaticate dalla sete di una vertigine di piacere, convulsamente bocca a bocca, Maria racconta la sua vita di melanconica femmina in fregola, di povera cagna "senza collare" che cerca un padrone e la medaglietta del matrimonio. Gli altri personaggi hanno, verso di lei, poco più che la funzione che in gergo teatrale si chiama della "spalla". A lei sono riservate le migliori battute, i bocconcini lessicali più mordenti e più arditi, tutte le gemme e tutti i bitorzoli del glossario milanese della buia periferia. Non si può dire che Maria Brasca non dica ogni momento pane al pane, anche parlando delle latrine dei vicini: cosa che non ci sorprende ripensando a Zola. Se mai questi turgori

³⁸⁷ V. Numerico, *Con Testori alla riscoperta di Testori*, intervista a Giovanni Testori, in «Il Mondo», 4 dicembre 1975, cit. in F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 146.

³⁸⁸ Di seguito l'elenco dei personaggi: «MARIA BRASCA, 27 anni, operaia presso il calzificio G.R. di Niguarda, abita in via Zoagli, 17, nella casa della sorella. | ENRICA BRASCA IN SCOTTI, sua sorella, casalinga. | ANGELO SCOTTI, suo cognato, meccanico presso la Urom. | GIUSEPPINA ADANTI, 27 anni, sua amica, operaia presso lo stesso calzificio, abita in via Carbonia, 13. ROMEO CAMISASCA, 24 anni, abita in via Mambretti, 35» (Giovanni Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 531).

³⁸⁹ Eligio Possenti [ma l'articolo è firmato con la sigla e.p.], *Piccolo Teatro. La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 1960 (il ritaglio stampa, insieme agli altri documenti relativi alla censura de *La Maria Brasca*, è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694).

³⁹⁰ Eugenio Ferdinando Palmieri, "*La Maria Brasca*" di Giovanni Testori al Piccolo Teatro. Un autore ci rivela un segreto di Milano, in «La Notte», 18-19 marzo 60, p. 3 (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694).

un po' verminosi di linguacce ci sembrano ormai accademismo e conformismo, come quello di far palpitare ambiguamente nell'ombra anche una "mezza sottana" – il fratello della ragazza di cui Maria è gelosa – che, se non abbiamo inteso male è uno degli ormai inevitabili invertiti dei quali sembra non possano fare a meno la letteratura, il teatro e il cinema italiani. Personaggi che restano tutti laterali al fianco di quello di Maria Brasca, in una funzione coloristica o vagamente documentaria prefabbricati e intercambiabili come quelli che i soggettisti muovono a volontà nelle sedute pomeridiane delle sceneggiature dei loro film³⁹¹.

Parimenti, i censori così sintetizzarono la commedia:

La Maria Brasca, protagonista del lavoro, è un'operaia che vive nello squallido paesaggio delle case popolari e dei prati non ancora lottizzati, ai margini di una Milano ricca ed industriale.

Trasfigurata dall'amore e da una evidente carica sociale che l'autore le ha attribuito, essa tende sovente ad assumere le sembianze di un'eroina, sia pure della periferia milanese.

Innamorata di Romeo Camisasca, un ragazzo assai più giovane di lei e che ella momentaneamente mantiene, Maria si batte, per quest'amore, contro tutto e contro tutti.

Inutilmente sua sorella Enrica e suo cognato Angelo, con i quali ella convive, cercano di aprirle gli occhi sulla figura poco pulita di Romeo, sulla differenza d'età fra i due e sulle chiacchiere che circolano sul giovane [...].

Ma le accuse dei parenti di Maria hanno un fondamento: Romeo annovera, tra le sue amicizie, un certo Luciano, un giovane omosessuale che, probabilmente in segno di particolare simpatia, ha fatto sì che Romeo si legasse intimamente con sua sorella, Renata³⁹².

Il terzo capitolo de *I segreti di Milano* venne composto tra la primavera e l'autunno del 1959 su invito del regista Mario Missiroli per la messa in scena al Piccolo di Milano con Franca Valeri nelle vesti della protagonista³⁹³. Ricorda il regista:

Durante l'estate ('59?) ero assistente di Zurlini nel film *L'estate violenta* in Romagna, quando Grassi e Strehler mi convocarono (fulminea trasferta) a Gardone in un incontro durante il quale [...] mi offrivano addirittura una regia, se avessi proposto un'interessante novità italiana.

Non avevo sottomano niente di tempestivo e allora pensai a qualcosa che si inserisse nel filone milanese, o quantomeno lombardo, che Il Piccolo perseguiva sul versante della drammaturgia italiana. Mi aveva colpito la lettura de *Il dio di Roserio* di Testori (*Il ponte della Ghisolfa* non c'era ancora, e men che meno *La Gilda del Mac Mahon*), e mi misi in contatto con lui attraverso il mio amico Franco Gavazzeni.

Testori aderì subito alla proposta, scrisse di getto la commedia *La Maria Brasca* – una versione drammatica perfettamente omogenea alla imminente uscita dei nuovi racconti – il Piccolo la accettò e subito la mettevo in scena per debuttare a via Rovello nel marzo 1960 (mi pare)³⁹⁴.

³⁹¹ Orio Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 marzo 1960, p. 9 (l'articolo si trova in FRT, fasc. 847/18694)

³⁹² FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960, stilata dal relatore Faeta e firmata da Francesco Muti. Il documento è ds. sulla prima, seconda e terza facciata di un foglio doppio prestampato e intestato al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale. Alla relazione di Faeta viene aggiunto in un secondo tempo una valutazione ds. con nastro rosso e firmata da Francesco Muti e una postilla manoscritta a penna nera di Nicola de Pirro e siglata da De Biase. Della scheda è conservata una copia in carta velina della relazione stesa da Faeta e una minuta del testo ds. da Muti (la minuta presenta alcune correzioni ms.).

³⁹³ Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., p. 77.

³⁹⁴ Testimonianza di Mario Missiroli in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 109-110. L'inserimento de *La Maria Brasca* nel cartellone del Piccolo è stato agevolato dalle sovvenzioni statali che favorivano la rappresentazione di spettacoli teatrali italiani (cfr. L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., pp. 20-23).

Dunque, in un primo momento Missiroli aveva proposto all'autore di portare sulle scene una riduzione teatrale dei racconti testoriani de *Il ponte della Ghisolfa* («Mario Missiroli, che è con noi, pensa ad una riduzione teatrale de *Il ponte della Ghisolfa*. Me ne scrive proprio oggi; io gli rispondo dicendogli tutta la nostra simpatia ad un progetto del genere, sempre che, naturalmente, esso abbia il tuo consenso e la tua partecipazione», scrisse Grassi a Testori il 12 agosto 1959³⁹⁵), ma il progetto non convinse lo scrittore. Piuttosto, Testori preferì scrivere *ex novo* un'opera teatrale che potesse adeguarsi alla recitazione della Valeri, unica attrice che avrebbe potuto interpretare la determinata e intransigente protagonista. Si legge nel carteggio con Paolo Grassi:

Del progetto di cui tu mi parli, e che ovviamente mi lusinga molto, ne avevo già parlato mesi fa con lo stesso Missiroli; naturalmente avete tutto il mio aiuto... Ma io mi domando se non sia un'impresa da pazzi fare quella riduzione: ti dico questo anche perché io ho quasi terminato una commedia che entra nel ciclo dei *Segreti*, ma che, per essere pensata e scritta come 'teatro', penso affronti con più proprietà la faccenda: pochi personaggi, cinque (due uomini e tre donne); titolo: *La Maria Brasca*; il difficile sarà forse trovare la protagonista, che dovrebbe unire la bellezza prepotente, non so, della Lauretta Masiero e la prepotente e dolorosa umanità della Valeri; francamente io penso che solo quest'ultima potrebbe sostenere il ruolo d'un personaggio che agisce e parla con tanta libertà e che non molla l'azione in un solo momento dei 4 atti!³⁹⁶

e «È proprio impossibile 'affittare' per la protagonista la Valeri? Missiroli mi scriveva che, avendogliene parlato, la "Franca nazionale" si mostrava entusiasta...»³⁹⁷. Anni più tardi Franca Valeri avrebbe ricordato: «Nel 1960 [...] Testori mi cercò e mi disse di aver scritto *La Maria Brasca* che Paolo Grassi, un genio nelle intuizioni, aveva deciso di mettere in cartellone al Piccolo Teatro. E aggiunse "L'ho scritta pensando a te. Me la devi fare tu"»³⁹⁸.

Nella concitata fase di composizione dell'opera Testori si confrontò costantemente con il direttore del Piccolo³⁹⁹, al quale confidò di essere indeciso se comporre anche un quinto atto: «ecco, manoscritto, il terzo atto della *Maria*. Rivedendo la commedia, nei giorni scorsi, ho deciso di portare gli atti da quattro a cinque e così ho diviso in mezzo il terzo e il quarto; per quel che capisco io, con vantaggio della semplicità e della realtà dell'azione. Ora ti mancano il quarto e il quinto; penso però che già così potrai farti un'idea del personaggio; del resto, la continuazione e fine, te l'ho già raccontata»⁴⁰⁰. Il quinto atto rimase un progetto abortito, anche se testimoniato dalle carte d'archivio⁴⁰¹, tra le quali si legge un abbozzo di due scene: la prima vede un dialogo tra

³⁹⁵ La lettera è trascritta in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 154.

³⁹⁶ Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 18 agosto 1959, ivi, p. 154.

³⁹⁷ Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi del 27 agosto 1959, ivi p. 156.

³⁹⁸ Testimonianza di Franca Valeri, ivi, p. 108.

³⁹⁹ «Il Dott. Grassi mi incarica di riferirLe che avrebbe molto piacere avere subito il suo manoscritto; La prego di volermelo fare avere il più presto possibile» (lettera della segreteria di Paolo Grassi a Giovanni Testori, 25 agosto 1959, ivi, p. 155); «Fammi sapere al più presto qualcosa e non perdermi il manoscritto perché è il solo che posseggo: vero che io penso che uno scrittore dovrebbe essere in grado di scrivere e poi riscrivere senza far drammi... | Del resto se vuoi mettermi alla prova, perdi il manoscritto e io, con due giorni di tempo riscriverò; magari meglio» (lettera di Testori a Grassi del 27 agosto 1959, ivi p. 156).

⁴⁰⁰ Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 27 agosto 59, ivi, p. 155.

⁴⁰¹ Sembra che nei quaderni testoriani custoditi negli archivi della Fondazione Mondadori ci siano tracce di una possibile continuazione della commedia, oltre che del lavoro di continua riscrittura dell'opera da parte di Testori (cfr. L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., pp. 56-57).

Maria e Giuseppina, mentre nella seconda scena Maria avrebbe dato la notizia del matrimonio alla sorella Enrica.

Dopo l'anticipazione di due scene su «Il Giorno»⁴⁰², l'opera venne pubblicata nella bassaniana Biblioteca di Letteratura di Feltrinelli in contemporanea al debutto al Piccolo di Milano (marzo 1960); già nel mese d'ottobre dello stesso anno venne tirata una prima ristampa.

La commedia venne sottoposta all'Ufficio di revisione il 1° febbraio 1960⁴⁰³. Dopo attenta valutazione, l'opera venne autorizzata solo a patto di puntuali tagli e della riscrittura di due intere scene⁴⁰⁴. Per quanto riguarda le due scene incriminate, in una nota de Pirro sintetizza ciò che più premeva ai censori: «più delle parole quello che conta in una scena come questa sono i gesti e mi pare che c'è materia abbondante. La parte, però, è affidata a Franca Valeri ed è da supporre che la recitazione sarà in tono caricaturale. Deve essere tuttavia attenuata»⁴⁰⁵.

Gli interventi censori suscitarono le ire del direttore Paolo Grassi, che scrisse un'inviperita e perentoria lettera a Nicola de Pirro:

Io chiedo l'apertura *totale* della scena, senza di che la commedia non ha senso di rappresentazione. E poiché la commedia va in scena mercoledì 16 marzo, laddove non si faccia agio a questa precisa mia dichiarazione, io ti prego di inviare, con *gentile urgenza*, persona di tua fiducia, addirittura scomodando eventualmente Franz De Biase, perché si verifichi in loco come sono montate, come sono recitate le scene stesse, che sono diventate, come ti ho già detto, una lunga scena unica senza sospensioni di alcun genere. Tu capisci quanto sia urgente per noi essere tranquillizzati su questo fatto, data la difficoltà del testo e l'imminenza della prima rappresentazione. Tieni anche presente che protagonista de LA BRASCA è Franca Valeri, a tutti gli effetti.

Permetti, per la vecchia amicizia e per la vecchia collaborazione di lavoro, di esprimerti il mio disagio e la mia amarezza nell'aver, per la prima volta dal '47, ricevuto un copione di censura mutilato senza che noi si fosse interpellati e senza soprattutto che si facesse fiducia al senso di responsabilità che non credo abbia causato in tanti anni mai noie e preoccupazioni agli Uffici da te diretti⁴⁰⁶.

L'impresario rispose punto su punto alle richieste di tagli avanzate dagli uffici di Via della Ferratella e il 15 marzo inviò un nuovo copione:

Il Sig. Paolo Grassi del Piccolo Teatro di Milano ha rimesso personalmente – come da disposizione di questo Ufficio – il nuovo copione, ai fini della sostituzione del precedente provvedimento revocato.

⁴⁰² Giovanni Testori, *Gli amori burrascosi di Maria Brasca operaia milanese*, in «Il Giorno», 23 febbraio 1960, p. 6.

⁴⁰³ Cfr. FRT, 847/18694, *Richiesta di revisione*, 1° febbraio 1960, f.to Paolo Grassi; la richiesta è ds. su un foglio doppio in carta da bollo e reca il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione censura teatrale, del 3 febbraio 1960. Una nota ms. a matita nell'angolo in alto a destra della c. recita: «Faeta | per il 10-2-60».

⁴⁰⁴ Cfr. FRT, 847/18694, *Restituzione copione*, 29 febbraio 1960, f.to de Pirro, spedita all'Ufficio dell'Addetto Stampa della Prefettura di Milano (conservata in copia); cfr. anche i due nulla osta del 29 febbraio 1960 che, compilati a penna blu e firmati per conto del ministro Umberto Tupini dal Sottosegretario Magrì, riportano i tagli alle pagine 16-24 e 26, 76, 86, 89, 90.

⁴⁰⁵ Si cita dalla nota manoscritta firmata da de Pirro in FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴⁰⁶ FRT, 847/18694, *Lettera*, Paolo Grassi a Nicola de Pirro, 7 marzo 1960, ds. su due fogli di carta intestata al Piccolo Teatro della città di Milano, firma autografa a penna blu; le parole di Grassi sono sottolineate a matita blu e rossa.

Il Sig. Grassi ripartirà oggi stesso, e pertanto sarebbe opportuno pregare l'On.le Sottosegretario di voler benevolmente firmare il nuovo provvedimento questa mattina stessa⁴⁰⁷.

Nel testo consegnato ai censori il 15 marzo le due scene incriminate venivano sostituite da un'unica scena. Dopo la mediazione con Grassi, la scena unificata venne approvata dal Sottosegretario Magrì e, infine, l'autorizzazione alla rappresentazione venne concessa il 15 marzo:

Successivamente agli interventi di censura disposti dall'On.le Sottosegretario con il provvedimento in data 29 febbraio u.s., il Piccolo Teatro di Milano ha provveduto a modificare e sostituire l'intera scena che in un primo momento era stata tagliata, apportando altresì al copione i pochi tagli che altrove eliminavano qualche espressione sconveniente.

L'On.le Sottosegretario ha personalmente approvato, con l'apposizione della propria firma, la scena sostituita.

Si rende ora necessario ed urgente sostituire – in corrispondenza della nuova stesura approvata – il precedente provvedimento, revocato, con un nuovo atto di autorizzazione senza tagli, che qui si allega per la firma dell'On.le Sottosegretario⁴⁰⁸.

Come suggerito dallo stesso Grassi, per essere sicuri che sulla scena non si calcasse la mano sul gioco amoroso tra Romeo e Maria, con mimica e gestualità, Franz De Biase assistette alle prove generali, riportando infine un giudizio positivo⁴⁰⁹.

Oltre alle due scene da riformulare – sulle quali torneremo più avanti –, sul primo nulla osta erano segnalati i tagli alle pagine 26, 76, 86, 89 e 90⁴¹⁰. Confrontiamo ora le motivazioni addotte dai censori con le risposte puntuali di Grassi. Alla pagina 26 del copione l'espressione blasfema «Neanche se vien giù gesù cristo»⁴¹¹ viene sottolineata a matita, cassata con sei «X» a matita rossa e marcata con un segno a matita nel margine destro: quella che il relatore Faeta considerò «una inopportuna menzione di Gesù Cristo»⁴¹², venne poi ridimensionata: scrive Francesco Muti: «L'espressione segnalata potrebbe anche passare: non risulta sconveniente e offensiva per la religione, in quanto è entrata nel comune linguaggio popolano per indicare una ferma ed irremovibile decisione»⁴¹³. Alla pagina 76 del copione, nell'espressione «'ste curiose della merda», «della merda» viene incorniciato e marcato con un segno a matita nel margine destro, quindi, cassato a matita rossa⁴¹⁴ (questa volta Muti si trova d'accordo con Faeta: «Si propone di tagliare le

⁴⁰⁷ FRT, 847/18694, *Appunto ds.*, f.to Muti, 15 marzo 1960 (ds. con nastro rosso, la data e la firma sono autografe a penna blu, le parole «questa mattina stessa» sono sottolineate a penna blu).

⁴⁰⁸ FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 15 marzo 1960, stilata da Francesco Muti e siglata da De Biase; il documento, di cui è conservata anche una copia in carta velina, è ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato e intestato alla Direzione generale dello Spettacolo, Censura teatrale; le firme sono ms. a penna blu.

⁴⁰⁹ Cfr. *infra*, p. 246.

⁴¹⁰ Cfr. *supra*, p. 240.

⁴¹¹ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 26; il copione è ds. su 108 pp., il frontespizio reca la dicitura «GIOVANNI TESTORI | "I SEGRETI DI MILANO" | III | "LA MARIA BRASCA"» e il timbro «PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI MILANO | ENTE AUTONOMO». Il nulla osta, f.to da Magrì e recante la data 15 marzo 1960 è compilato a penna blu; non sono segnalati tagli o osservazioni, ma è presente il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. In corrispondenza delle espressioni tagliate nella prima revisione, l'angolo in alto a destra delle pp. è piegato.

⁴¹² FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 76.

parole contrassegnate»⁴¹⁵). Nella battuta «andiamo giù dritti in quel casino là», che si legge alla pagina 86 del copione, «casino là» viene incorniciato e marcato con un segno a matita nel margine destro, quindi, cassato a matita rossa⁴¹⁶: «la parola segnalata merita il taglio, tanto più che si riferisce ad un luogo di incontri omosessuali»⁴¹⁷. A questi primi tre tagli, Grassi così rispose: «mi giunge il copione de LA MARIA BRASCA di Giovanni Testori con n. 18694 da parte dell'Ufficio Censura Teatrale, spedito in data 29 febbraio. I [...] i tagli a pagg. 26, 76 e 86 erano già stati operati da noi, per motivi abbastanza evidenti»⁴¹⁸.

Alla pagina 89, nelle «espressioni volgari»⁴¹⁹ «mi sembri una puttana qualunque» e «puttana, no!», la parola «puttana» viene incorniciata e marcata con un segno a matita nel margine destro, quindi, cassata a matita rossa⁴²⁰. La parola «puttana» ricorre anche alla pagina 90 («'sta povera puttana qui!») e anche in questo caso viene incorniciata e marcata con un segno a matita nel margine destro e cassata a matita rossa⁴²¹. Si legge sulla scheda valutativa firmata da Francesco Muti: «A breve distanza la parola "puttana" viene ripetuta per tre volte: è un eccesso da eliminare»⁴²². In riferimento a questi tagli, Grassi si dimostrò intransigente:

il taglio a pagg. 89 e 90 riguardante la parola "puttana", vorrei vivamente discuterlo, in quanto la parola stessa è ormai entrata nell'uso comune, perdendo qualsiasi significato scandalistico. Infinite opere teatrali e films, anche recentissimi, di larga notorietà, hanno impiegato il vocabolo, non sempre, fra l'altro, a proposito. Tu [de Pirro] sei troppo attento alle cose delle nostre lettere, oltre che a quelle del nostro teatro, per non comprendere come un personaggio popolare come LA MARIA BRASCA non possa in quella scena esprimersi altrimenti. Oltretutto la parola è pronunciata dal personaggio non in forma esibizionistica e autobiografica, ma in forma critica e polemica. Mi permetto di insistere perché questa parola "incriminata" sia concessa, vuoi per la necessità oggettiva del testo e del personaggio, vuoi per, appunto, l'uso ormai invalso che ne ha largamente sgrassato certo antico turgore di significato⁴²³.

Possiamo solo immaginare il livore di Grassi qualora fosse venuto a conoscenza che i censori avevano già ristretto il numero di tagli da apportare al copione. Infatti, oltre ai passi già riportati, sul dattiloscritto erano state segnalate, con un tratto a matita nel margine destro, anche le seguenti battute:

LA MARIA Nel fabbricone. Ma, dico, non sarai così stupida anche tu da credere, che, siccome si fan vedere sempre insieme... Quanto a quello lasciamolo pur gridare, può combinar di tutto, il Romeo, ma non una cosa così! Il Luciano, oh madonna! Li vedono insieme nei bar, per le strade, e siccome lui si sa benissimo come fa a tirar avanti... Ma non farmi ridere, Enrica, non farmi ridere!

L'ENRICA Io, in te, a ridere, aspetterei un momento.

LA MARIA Per la storia del Luciano?

L'ENRICA Ma cosa c'entra il Luciano?

LA MARIA E allora?⁴²⁴.

⁴¹⁵ FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴¹⁶ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 86.

⁴¹⁷ Sono parole di Muti in FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴¹⁸ FRT, 847/18694, *Lettera*, P. Grassi a N. de Pirro, 7 marzo 1960.

⁴¹⁹ Sono parole di Faeta in FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴²⁰ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 89.

⁴²¹ Ivi, p. 90.

⁴²² FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴²³ FRT, 847/18694, *Lettera*, P. Grassi a N. de Pirro, 7 marzo 1960.

⁴²⁴ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 41.

Alle pagine 92-93 viene incorniciato con tratti a matita il seguente passo:

LA MARIA [...] cosa credi che siamo poveri cristi per fare, noi, se non perché c'è stato qualcuno che ha piantato il pugno su certe cose e ha detto: "queste qui son mie e voi, sotto, a farle sgobbare e farle diventar ancor più grandi e più mie?"

IL CAMISASCA Anche questo bisognerà vedere finché dura...

LA MARIA Lo dici a quella giusta! Figurati se non ho voglia anch'io che la giostra cominci a cambiare un po' di giri! Perché se tu, a veder com'è bello a star sotto gli altri, hai appena cominciato, io sono anni e anni che lo provo⁴²⁵.

Il taglio era stato effettuato perché le battute costituivano «una tirata sociale che sfiora gli estremi dell'istigazione alla lotta di classe, di cui alla legge di censura»⁴²⁶. Muti rincarò la dose:

Qui l'autore cade in una gratuita concione da comizio sovversivo: risulta artificioso e forzato il nesso tra i diritti sentimentali di una donna sull'uomo che ama ed i presunti arbitrî che i ricchi datori di lavoro esercitano sui prestatori d'opera. Il tono – come giustamente osserva il relatore – prende ispirazione dall'odio di classe. Comunque, se gli organi superiori riterranno di eliminare le battute contrassegnate, la censura in questo caso renderebbe all'autore giovanissimo un segnalato servizio principalmente in sede artistica, togliendo di mezzo una incongruenza logica e psicologica troppo grossa⁴²⁷.

Alla stessa pagina 93 nella battuta «perché, se dio vuole, in queste cose qui [in amore], i padroni ancora noi», l'espressione «se dio vuole,» viene sottolineata a matita⁴²⁸. Infine, alla pagina 107 era stata segnalata la frase a sfondo erotico «Per oggi, caro mio, tutto resta chiuso; anche se la voglia è d'aprir porte e battenti»⁴²⁹.

Quanto alle due scene incriminate, la terza e la quarta del primo atto, due scene d'amore nei prati, con Maria e Romeo che tra i litigi si scambiano abbracci (le stesse – e la coincidenza non sembra casuale – pubblicate in anteprima su «Il Giorno»), risulta molto interessante leggere la motivazione riportata da Muti nella scheda valutativa:

In questa scena siamo in pieno "realismo erotico", con i due amanti popolani che parlano dei più seri problemi della loro piccola esistenza tra le ardenti e... complete effusioni consentite dalla solitudine dei prati. Occorre però riconoscere obiettivamente che il dialogo non risulta totalmente censurabile, almeno per quella parte che rispecchia la inequivocabile onestà della donna e la sua volitiva fierezza nell'influire beneficamente sul giovane scapato. Ma è ugualmente doveroso immaginare l'insostenibile e conturbante effetto che si produrrà sul pubblico quando sarà scoccato il "contatto psicologico" con gli abbracciamenti, le dolci violenze e gli ardori verbali riprodotti dal vivo. Si può facilmente immaginare che verrà a verificarsi quel morboso disagio e quella stessa inconfessabile curiosità di chi si indugia a spiare dal buco della serratura gli amorosi maneggi di una alcova, sia pure prativa. Purtroppo, il cinematografo ogni giorno di più si arricchisce di scene del genere, che in teatro non possono trovare un secondo asilo, per questa semplicissima ragione: sullo schermo la scena è sempre meno viva di quanto lo sia sul palcoscenico di prosa, e perciò anche gli effetti conturbanti di un film risultano evanescenti rispetto alla corposa ed immediata realtà fisica degli atteggiamenti che gli attori di prosa assumono sul palcoscenico. Né si potrebbe obiettare che il pubblico teatrale – più ridotto numericamente, ma più coltivato nello spirito – non risente danno e pregiudizio morale dalla rappresentazione realistica di atteggiamenti erotici;

⁴²⁵ Ivi, pp. 92-93.

⁴²⁶ Sono parole di Faeta in FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 93.

⁴²⁹ Ivi, p. 107.

altrimenti si farebbe coincidere la cultura con l'insensibilità morale, mentre è vero il contrario: e cioè che la sensibilità morale si affina negli strati più colti di una società⁴³⁰.

Alle astruse teorie censorie avanzate da Francesco Muti Grassi così aveva risposto:

infinitamente più grave è il taglio da pag. 16 a pag. 24, taglio che mutila e rende irrepresentabile la commedia, privandola delle scene 3^e e 4^e dell'atto primo. Anzitutto, come avevo fatto presente a chi di dovere, contrariamente alla didascalia, le scene, anziché "nei prati", si svolgono in uno spiazzo aperto fra case in una zona "urbana", e ciò naturalmente comporta che siano recitate in maniera assolutamente dialogica. Inoltre, non esiste più la cesura di cui a pag. 22 fra le due scene che risultano in altro modo unificate e non alludono più ad alcuna fase di intimità fra i due personaggi. Tutto ciò che esiste nella nostra rappresentazione della scena d'amore è un abbraccio: non un bacio, mai una vicinanza prolungata fra i due personaggi che, anzi, spesso sono distanti l'uno dall'altro: alla fine i due personaggi stessi si allontanano in cop[p]ia, lui tenendo lei con un braccio sulla spalla⁴³¹.

In Archivio sono conservate due copie identiche della redazione originale delle due scene⁴³², che per comodità denomineremo A e B⁴³³; su di esse vennero segnalati dai censori i seguenti passi:

p. 16) «Più forte! Stringimi, Romeo, stringimi su tutta! Oh che bocca che hai, Romeo!» (incorniciato con tratti a matita in B);

p. 17) «Tira via un momento sta bocca, su, un momento,» (incorniciato con tratti a matita in B);

p. 18) «Del resto quelli che si trovan qui, credi che faccian poi delle cose tanto diverse?» (cassato e marcato con una parentesi quadra a matita blu in A) e «prima di lasciarmi toccar un'altra volta,» (incorniciato con tratti a matita in B);

p. 19) «se i loro spasimanti non andran a finir tutti, uno nelle braccia dell'altro!» (incorniciato con tratti a matita in B);

p. 20) «Fortunato lui! Almeno, oltre al divertimento, quando ha finito si trova le tasche piene» (sottolineato a matita in B) e «Neanche la dignità del tuo coso, lì! Grande, grosso e basta!» (incorniciato a matita in B);

p. 22) «(il Camisasca torna ad abbracciar la Maria)» (cassato e marcato con tre «X» a matita blu in A), «Allora stasera si va a nanna all'asciutto?» (incorniciato con segni a matita in B), «IL CAMISASCA E 'sto lavoro? | LA MARIA Dopo, quando ci fermeremo per tirare il fiato. Ma c'è. O Romeo?» (marcato con una parentesi quadra e una «X» a matita blu in A) e «Ma c'è. O Romeo? | IL CAMISASCA O Maria? | LA MARIA Madonna, che bellezza!» (incorniciato con tratti a matita in B, mentre «Madonna,» viene cerchiato a matita in A);

p. 23) «Qualche metro più in là. Un'ora, un'ora e mezza dopo. | LA MARIA (finendo di mettersi a posto)» (marcato a matita nel margine destro in B; la prima didascalia è marcata con due «X» a matita blu in A, mentre la seconda è sottolineata a matita in B e cassata a matita blu in A);

⁴³⁰ FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

⁴³¹ FRT, 847/18694, *Lettera*, P. Grassi a N. de Pirro, 7 marzo 1960.

⁴³² Cfr. G. Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., pp. 538-541.

⁴³³ Le scene cassate riportano il testo delle pp. 16-24 del copione; le cc. sono tenute insieme con due graffette. In A tutte le pagine sono cassate a matita rossa, mentre in B le cc. sono cassate a penna blu e matita rossa.

p. 24) «Ma cos'è che hai addosso, stasera?» (incorniciato a matita in B) e «Come se non lo sapessi dove vanno a finire i tuoi bacetti! Bè, cìa qui, cìa qui... ma poi basta eh? Poi andiamo» (marcato con una parentesi quadra a matita blu in A).

In doppia copia è conservata anche la scena unitaria che andò a sostituire le due scene che i censori avrebbero voluto sopprimere: una di esse è presente nel copione dattiloscritto (C, pp. 16-23)⁴³⁴, un'altra è dattiloscritta su fogli sparsi tenuti uniti da una spilla (D). Sembra che, riscrivendo il testo censurato, Testori, Missiroli e Grassi siano riusciti ad aggirare le volontà censoria, poiché la maggior parte dei tagli segnalati nelle scene I, 3 e I, 4 sono caduti.

Le uniche modifiche accolte da parte di autore e regista sono le seguenti: alla p. 16 la didascalia «In mezzo ai prati. Poco dopo» viene modificata in «In uno spiazzo, in un Cortile» (con «in un Cortile» cass. a penna blu in C e a matita e con una biro blu in D); alla pagina 18 viene eliminato il passo, già segnalato, «Del resto quelli che si trovan qui, credi che faccian poi delle cose tanto diverse?». Il taglio che fa sì che le due scene risultino unificate si nota alla pagina 21 di C e D, nella quale sono assenti le ultime battute della terza scena e le didascalie iniziali della quarta (pp. 22-23 di A e B). Alla pagina 23 di C e D, la battuta segnalata «Come se non lo sapessi dove vanno a finire i tuoi bacetti! Bè, cìa qui, cìa qui... ma poi basta eh? Poi andiamo» (A e B, p. 24) viene sostituita da «Madonna, che bellezza!», cioè la battuta finale dell'originaria scena terza.

Ciò che premeva alla censura era proprio eliminare l'ellissi tra le due scene e, dunque, l'allusione all'atto sessuale che il sipario chiuso sottendeva⁴³⁵. L'obiettivo era stato raggiunto. Quindi, le pagine 16-23 del copione vennero approvate: sul copione alla p. 16 si legge la seguente nota, firmata da Francesco Muti: «Scena autorizzata (in revoca del precedente provvedimento 29-2-60) nel presente testo, firmato a pag. 23 dall'On.le Magrì. | 14-3-60 F. Muti»⁴³⁶. La firma del Sottosegretario Magrì effettivamente si legge manoscritta a penna nera alla pagina 23 del copione.

Dopo aver assistito alla prova generale della commedia De Biase redasse una scheda da inoltrare al sottosegretario, che si cita per intero:

Come da disposizioni ricevute, ho assistito sabato 12 corrente alla prova de "La Maria Brasca" di Giovanni Testori che andrà in scena al Piccolo Teatro di Milano mercoledì p.v.

Premesso che si tratta di un lavoro in cui l'elemento popolare dell'ambiente riecheggia nel linguaggio dei singoli personaggi e che in tutta la commedia battute e situazioni non vanno assolutamente al di là di analoghe battute e situazioni ormai frequenti in molte opere teatrali e cinematografiche, va riconosciuto che le due scene (3^a e 4^a) da pagina 16 a pagina 24, interamente tagliate in sede di revisione, potevano dare effettivamente alla lettura impressione di essere impostate su situazioni spinte e offensive alla morale.

Le due scene sono state ora modificate e mediante alcuni tagli e interpolazioni, si è dato vita ad una nuova unica scena (che si allega) dalla quale risultano eliminate quelle situazioni che avevano sollevato preoccupazioni e determinato l'intervento della censura.

Dalla recitazione si ha, poi, la conferma assoluta che non vi è alcun gesto o situazione, o battuta che possa comunque riuscire fastidiosa.

⁴³⁴ Che la scena sia stata successivamente integrata nel copione si evince, oltre che dalla diversa consistenza delle carte, anche dal fatto che risulta assente la pagina numero 24.

⁴³⁵ Per il rilievo delle ellissi nella commedia, cfr. L. Peja, *La Maria Brasca* 1960, cit., p. 63.

⁴³⁶ FRT, 847/18694, *Copione*, p. 16.

In effetti si tratta di due innamorati che parlano in uno spiazzo di periferia (non più in un prato come indicato nella didascalia della prima stesura) e che, tra litigi e riappacificazioni si scambiano qualche abbraccio.

La scena, così come è stata rielaborata e come soprattutto viene recitata da Franca Valeri e dall'attore Alvisi, può tranquillamente essere approvata.

Nulla di particolare da rilevare nelle restanti parti del lavoro che è stato allestito con la consueta cura e con responsabile misura⁴³⁷.

Nel caso delle due scene dapprima cassate e poi rimodulate, più che di autocensura⁴³⁸, dunque, si potrebbe parlare di uno scaltro lavoro di prevenzione e manipolazione che, all'indomani delle prime rimostranze censorie, fece in modo che venissero evitati interventi più massicci da parte dei funzionari ministeriali. Il risultato è quello che Laura Peja descrive come «una censura spesso limitata a interventi di un candore davvero retrò, ma sempre pericolosa per il possibile cieco abbattersi di tagli pesanti (e [...] sarà l'accorta "tutela" del Piccolo a impedire uno scempio sull'opera di Testori)»⁴³⁹.

Quello de *La Maria Brasca* è dunque un esempio calzante di un testo teatrale ibrido e ad autorialità multipla e complessa: oltre all'estro del regista, che spesso contamina la scrittura drammaturgica, si aggiungono le varianti coatte, tanto più insistenti e fastidiose nel caso di autori contemporanei e in vita. Questi ultimi possono essere però protetti da registi e impresari, i quali, forti di rapporti professionali e politici con gli uffici di censura, sanno scendere a patti con i funzionari ministeriali per tutelare il lavoro di scrittura. Così, tanto per i censori, tanto per Testori, la censura de *La Maria Brasca* costituisce una "prova generale" delle ostilità che di lì a breve avrebbero colpito *L'Arialda*.

Il 16 marzo 1960 *La Maria Brasca* andò in scena, con una compagnia formata da Franca Valeri (Maria), Gabriella Giacobbe (Enrica), Mario Feliciani (Angelo), Anna Maestri (Giuseppina), Alvaro Alvisi (Romeo); alla regia di Missiroli facevano da sfondo le scene di Luciano Damiani, che curò anche i costumi, e le musiche di Fiorenzo Carpi. Il regista ricordò che l'allestimento fu molto frettoloso:

Anche la preparazione era andata di corsa: con la benedizione dei direttori mi ero rivolto a Franca Valeri per il ruolo del titolo – lei e il mio caro Vittorio Caprioli, allora suo marito, avevano la bontà di stimarmi in erba – e completai la distribuzione con la stanziale Gabriella Giacobbe (romana milanesizzata), Mario Feliciani e Anna Maestri, più Alvaro Alvisi, presentatore padanissimo di Varietà e attore d'Operetta, che avevo individuato durante trasgressive notti nel primo teatrino da strip-tease di Milano ("Le Maschere") [...].

Il Piccolo mi regalò perfino Luciano Damiani come scenografo. [...]

Quanto allo spettacolo, era di un realismo senza naturalismo e tentava i primi passi di carattere popolare più che proletario senza seguito in teatro, come si è visto, ma semmai, brevemente, nella canzone e nel cabaret meneghini⁴⁴⁰.

⁴³⁷ FRT, 847/18694, *Appunto per il Direttore Generale*, compilato il 14 marzo 1960 da De Biase su due fogli di c. intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo; l'appunto è f.to anche da de Pirro e dal Sottosegretario Magri.

⁴³⁸ Cfr. L. Peja, *La Maria Brasca 1960*, cit., p. 71.

⁴³⁹ Ivi, p. 7. Per le varianti tra il testo a stampa e il copione custodito presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro, cfr. il capitolo *Verso la scena: il copione*, ivi, pp. 81-91.

⁴⁴⁰ Testimonianza di M. Missiroli in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 110.

La scenografia ricordava le desolate e inumane città dipinte da Sironi (come nelle opere sironiane, «la città domina, opprime, distrugge lentamente quella che pochi decenni, pochi anni prima, era la sua cintura campestre. Là dove una volta si andava a giocare a bocce [...], oggi, dagli scatoloni edilizi color sabbia e color nebbia, guardano, nella notte, squallide finestre illuminate da ancor più squallide lampadine elettriche»⁴⁴¹).

Le pagine di giornale inviate dalla Prefettura di Milano agli uffici censori raccontano di un successo velato da qualche fischio, dovuto soprattutto alla staticità dell'opera. Sul «Corriere della Sera», Possenti scrisse che:

L'ultima scena ha rischiato di mandare all'aria la commedia. Il regista Missiroli che ha cercato di fare del suo meglio durante tutto lo spettacolo senza particolari trovate ed ha dato al personaggio di Maria una insistente sguaiataggine ad alte tonalità, ha, ad un tratto, smorzato in una sussurrata sentimentalità la scena finale della commedia suscitando da parte del pubblico parecchi inviti ad alzare la voce. La scena non è la migliore della commedia: è troppo di maniera dopo che di maniera è già quanto l'ha preceduta. Non è facile portare il popolo sulla scena. E, ieri sera, nonostante il linguaggio grossolano e convenzionale, la sincerità, il fervore popolari non li abbiamo sentiti. E così l'interesse è andato via via scemando e dopo i calorosi applausi alla prima parte [...] agli applausi si sono mescolati i contrasti⁴⁴².

Palmieri dalle pagine de «La notte» scrisse che «la commedia è troppo secca: gli episodi sono pochissimi e, suppergiù, sono dello stesso genere. [...] Successo per tre atti. Qualche fischio e qualche frase infastidita durante l'ultimo. Alla chiusa, applausi ripetuti e alcuni dissensi»⁴⁴³, mentre De Monticelli lodò le «scene suggestive di Luciano Damiani e musiche di Fiorenzo Carpi. Una certa lentezza nel ritmo della recitazione, nella seconda parte, ha irritato diversi spettatori, sì che la commedia – di cui sono stati mal divisi gli atti, nelle due parti dello spettacolo – è finita tra applausi e contrasti, gli uni e gli altri decisi»⁴⁴⁴, ma criticò la regia del giovane Missiroli:

La regia di Mario Missiroli, al suo primo spettacolo impegnativo, per quanto accurata e poeticamente partecipe del ritmo più narrativo che teatrale del testo, avrebbe dovuto, specialmente nella seconda parte, dare un tono più alto agli interpreti e muoverli con maggiore coraggio: in fondo, si va verso un finale ottimista, non è che ci si incammini a un funerale⁴⁴⁵.

Su «L'Italia», a firma di Domenico Manzella, si legge:

Le regie del Piccolo Teatro, non certo frettolose, si svolgono secondo un modulo ormai fisso, anche se cambiano i registi [...] E anche per la periferia di Testori dove i personaggi non badano molto al garbato sussurro dei salotti mondani, abbiamo avuto quei «pianissimi», quei moti lenti, quel dilatare di pause che sono più l'espressione di un'estetica decadente che non realistica. A volte il pubblico ha protestato.

⁴⁴¹ O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, op. cit. (l'articolo si trova in FRT, fasc. 847/18694). Cfr. anche *ibidem*: «Molto belle, in un clima sironiano contenuto in una sobria linearità, le scene di Luciano Damiani realizzate da Bruno Colombo e Riccardo Ricchelli».

⁴⁴² E. Possenti, *La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694: molti passaggi del testo citato sono sottolineati a matita blu).

⁴⁴³ E. Ferdinando Palmieri, *Un autore ci rivela un segreto di Milano*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694).

⁴⁴⁴ Roberto De Monticelli, «*Al Piccolo*» la commedia-racconto di Testori. *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, in «Il Giorno» 18 marzo 1960, p. 8 (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694, alcuni passi sono sottolineati a matita rossa).

⁴⁴⁵ *Ibidem*.

Ma in altre scene, quelle che si svolgevano in famiglia, Mario Missiroli ha ottenuto dagli attori, dalle luci, dalle scenografie di Luciano Damiani, risultati di un intimismo controllato e significativo. [...] Applausi e, alla fine, qualche dissenso⁴⁴⁶.

Se la regia non entusiasmò la critica, gli attori vennero più volte lodati. Palmieri sul «Corriere» raccontò che

le chiamate di una parte del pubblico sono state parecchie e con attori è comparso anche l'autore. Gli attori hanno recitato con impegno. Franca Valeri ha dato a Maria Brasca accenti e cadenze milanesi e impeti sinceri. Gabriella Giacobbe è stata una Enrica spontanea, Mario Feliciani, sempre attore sicuro, ha recitato a dovere. Troppo cupo Alvaro Alvisi; e semplice Anna Maestri⁴⁴⁷.

L'abilità recitativa di Franca Valeri fu ampiamente apprezzata. Manzella su «L'Italia» scrisse che «Franca Valeri è riuscita a evitare il rischio, latente in lei e nel personaggio, di cedere alla macchietta; se le ha dato sofferenza umana le ha tolto a volte quell'aggressività animalesca che è la sua principale caratteristica»⁴⁴⁸. Mentre De Monticelli su «Il Giorno» affermò che

A noi l'interpretazione di Franca Valeri è parsa profondamente poetica. Abbandonando forse per la prima volta i moduli di quel suo ironico, intelligente ma frammentario criticismo, si rivela qui attrice completa e dà alla figura della Brasca una tenerezza, una rabbia, un'aggressività mimica, una terrestre concretezza notevolissime⁴⁴⁹.

La stessa Valeri anni più tardi affermò che Maria Brasca fosse

un personaggio di donna forte, tipica del teatro di Testori, di solida estrazione lombarda. In più aveva risvolti, se non proprio comici, umoristici che mi erano congeniali. Ero molto affezionata a una scena in cui mi prendevo una tazza di camomilla da sola, sbraitando. Ho rivisto qualche tempo fa la commedia nell'interpretazione bellissima di Adriana Asti, adattissima al personaggio della Brasca, ma quella scena non c'è più.

La Maria Brasca è un personaggio che mi è piaciuto molto, anche per la sua umanità e perché, fondamentalmente, è piena di speranza⁴⁵⁰.

Nel passo citato Valeri fa riferimento alla seconda versione della commedia allestita nel 1992 al Teatro Pier Lombardo per la regia di Andrée Ruth Shammah:

ci sono delle cose incredibili o che si rivelano incredibili. Come *La Maria Brasca*, che avevo sempre escluso dai miei interessi; poi quando l'abbiamo fatta, mi sono accorta che aveva una carica grottesca e disperatamente positiva anch'essa. Forse sono entrata nella *Brasca* conoscendone certi limiti e dunque aggirandone i difetti⁴⁵¹.

⁴⁴⁶ Domenico Manzella, *In scena una novità di Testori. Maria Brasca al "Piccolo"*, in «L'Italia», 18 marzo 1960, p. 3 (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694; alcune espressioni sono sottolineate a matita rossa).

⁴⁴⁷ E. Possenti, *La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694, alcuni passaggi del testo citato sono sottolineati a matita blu).

⁴⁴⁸ D. Manzella, *Maria Brasca al "Piccolo"*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694; alcune espressioni sono sottolineate a matita rossa).

⁴⁴⁹ R. De Monticelli, *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694, alcuni passi sono sottolineati a matita rossa).

⁴⁵⁰ Testimonianza di Franca Valeri in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 108.

⁴⁵¹ Testimonianza di Andrée Ruth Shammah, ivi, p. 119.

L'unica variante al testo apportata da parte della regista riguardò la prima scena del primo atto: Maria Brasca (interpretata appunto da Adriana Asti⁴⁵²) si rivolge direttamente al pubblico in platea, invece di parlare al telefono⁴⁵³.

In quella occasione la regista sottopose il copione all'Ufficio revisione teatrale per ottenere l'ammissione agli spettacoli da parte dei minori⁴⁵⁴. La censura non ebbe problemi ad approvare il testo, inoltrando il nulla osta il 5 ottobre 1992⁴⁵⁵. Sul copione consegnato ai censori, che consiste in una versione fotocopiata della prima edizione a stampa della commedia, si riscontrano soltanto alcuni interventi di regia (presenti sull'originale), come ad esempio l'accentazione di alcune parole («perché» > «perchè»⁴⁵⁶, «quello», «quèl»⁴⁵⁷, «mè»⁴⁵⁸) o l'enfaticizzazione di alcuni passi (venne sottolineata e messa in evidenza da una freccia la battuta: «Ammesso che non sia un'altra storia, di quelle che inventi tu per sbattermi ancor più a terra, perché certo a te è sempre piaciuto ridurmi come e peggio d'uno straccio»⁴⁵⁹) o, infine, la correzione di refusi⁴⁶⁰.

Torniamo ora alla messa in scena del 1960 per indagare i motivi per i quali i censori imposero di modificare il testo della Brasca, ma nello stesso tempo non ipotizzarono mai una bocciatura integrale del testo. Tali motivazioni sono innegabilmente legate al frequente turpiloquio messo in bocca alla protagonista e agli altri quattro personaggi. Sicuramente non piacque ai censori l'intercalare di Maria, che a più riprese nomina la Vergine (ad esempio «Madonna santa»⁴⁶¹ o

⁴⁵² «Anni prima ero stata a vedere *La Maria Brasca* portata in scena da Franca Valeri con la regia di Missiroli e il personaggio mi aveva indubbiamente toccato. Quando Andrée Shammah me lo propose per la stagione 1991 accettai con entusiasmo» (Testimonianza di Adriana Asti, *ivi*, p. 141).

⁴⁵³ Cfr. *ivi*, pp. 141-142: «La regista aveva apportato una piccola variante rispetto all'edizione del 1960: invece del dialogo telefonico con la confidente-specchio, io mi rivolgevo ad una signora della platea conseguendo una maggiore credibilità e una più diretta efficacia».

⁴⁵⁴ I documenti relativi alla revisione della rappresentazione del 1992 de *La Maria Brasca* sono custoditi in FRT II, fasc. 14162; tra di essi cfr. *Richiesta di revisione*, 6 luglio 1992, f.to Andrée Ruth Shammah (ds. sulla prima facciata di un foglio protocollo a righe, a cui sono state apposte tre marche da bollo; il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello Spettacolo, reca la data 28 luglio 1992; firma autografa a penna blu). Cfr. anche *ivi*, *Invio documentazione*, 17 luglio 1992, documento (ds. su c. intestata alla Prefettura di Milano, Ufficio Stampa e Spettacolo) con il quale la Prefettura di Milano inoltrò la richiesta di revisione e tre copie della commedia agli uffici di via della Ferratella (la firma dell'addetto stampa è indecifrabile, mentre il timbro del ministero reca la data del 28 luglio 1992).

⁴⁵⁵ Cfr. FRT II, fasc. 14162, *Nulla osta*, 5 ottobre 1992, f.to dall'allora ministra del Turismo e dello Spettacolo Margherita Boniver (il documento è ds. su un foglio di carta intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo; la data e la firma sono autografe a penna blu). Cfr. anche FRT II, fasc. 14162, *Invio documentazione*, s.d.: il documento, f.to dal Primo Dirigente Massimo Collalti e conservato in duplice copia, accompagnava il copione con «relativo decreto di autorizzazione alla rappresentazione».

⁴⁵⁶ FRT II, fasc. 14162, *Copione*, p. 22. Il copione fotocopiato è accompagnato dal programma di sala e da un frontespizio che recita: «Cooperativa Teatro Franco Parenti | "LA MARIA BRASCA" | di | Giovanni Testori | | regia di | Andrée Ruth Shammah».

⁴⁵⁷ *Ivi*, p. 23.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. 29.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Ad esempio a p. 39 («piaccione» > «piacciono»). Altre indicazioni di regia si trovano alle pp. 14, 15 e 16.

⁴⁶¹ G. Testori, *La Maria Brasca*, in *Id.*, *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 535.

«madonna addolorata»⁴⁶²), o passaggi quali «Ginetta del portone o Ginetta del porcone...»⁴⁶³ o «Non ridere così, Maria, che mi sembri una puttana qualunque»⁴⁶⁴.

Tuttavia, i motti audaci non bastano a motivare le ostilità censorie, che andrebbero piuttosto ricercate nell'estrema libertà che caratterizza la figura della protagonista: Maria è una donna che dice sempre quello che pensa («far la civetta non è mai stato mio forte. Se una cosa io la dico è perché la penso...»⁴⁶⁵) e che, per raggiungere i propri obiettivi, è disposta a tutto («a me piace difendermi facendomi vedere nuda e cruda come sono»⁴⁶⁶), a differenza, per esempio, dell'amante di Romeo, Renata:

LA MARIA Credevo che avessi più gusto.

IL CAMISASCA Rispetto a che cosa?

LA MARIA Rispetto a quella là. E non parlo tanto di bellezza, perché, in queste cose, la bellezza va e viene come le canne dell'organo; parlo del tipo e del carattere...

IL CAMISASCA Ma cosa vuoi sapere tu del tipo e del carattere della Renata, se l'hai vista per mezz'ora!

LA MARIA Mi sarebbe bastato anche meno. Perché se qualcuno fosse venuto qui a dir a me che quello con cui vado insieme è un lazzarone, un porco, uno che si fa mantener dalle donne, che le donne le frutta e poi, quando s'è ben servito, te le sbatte lì, in mezzo alla strada come degli stracci, sarebbero state sberle, calci e coltelli!⁴⁶⁷

«In quelle enormi galere che eran le loro case», nelle quali «tutto veniva messo o passato sotto silenzio, finché una scenata o addirittura l'intervento della polizia non rendeva impossibile finger che le cose non fossero di pubblico dominio»⁴⁶⁸, lei, alla pari degli uomini, si sollazza con rapporti sessuali prematrimoniali («Ma io ho detto no, per dir sì; ho detto basta, per dir ancora. Cosa ci vuole a capire? E poi, ti sembro proprio il tipo di perderne una, anche una sola, di sere?»⁴⁶⁹), che non teme di nascondere («Oh, insieme a me di ore belle ne ha passate! Come tutti quelli che ci son venuti, del resto. E allora cosa vuoi, che si rifiutino di far un favore a me, alla Maria Brasca che, non faccio per dire, ma quando mi prendono per il letto...»⁴⁷⁰); soprattutto non ha paura di essere giudicata per questo:

Quando vado con uno, io lo faccio al sole, davanti a tutti, perché per me, in queste cose qui, non c'è niente da nascondere; e questo è tanto vero che tutti san poi tutto di tutto. Voi, invece, le vostre faccende, che poi son faccende del lella, ve le combinate di nascondone; silenzio qua, silenzio là... Salvo poi farvi scoprire, magari quando una è insieme all'industrialotto di Affori, sdraiati su un prato né più, né meno che dei cani! Ma tacete, tacete, che mi fate schifo!⁴⁷¹

Ancora, a Maria non importa di frequentarsi con un uomo più giovane di lei («ti sei messa con un minorenne»⁴⁷², le rimprovera la sorella) e non si scandalizza di fronte alla possibilità di un

⁴⁶² Ivi, p. 550.

⁴⁶³ Ivi, p. 544.

⁴⁶⁴ Ivi, p. 568.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 534.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 556.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 567.

⁴⁶⁸ Id., *Il ponte della Ghisolfa*, ivi, p. 273.

⁴⁶⁹ Id., *La Maria Brasca*, ivi, p. 540.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 534.

⁴⁷¹ Ivi, p. 543.

⁴⁷² Ivi, p. 535.

amore omosessuale, che pure in fondo disprezza («Il Luciano, oh, madonna! Li vedono insieme nei bar, per le strade, e siccome lui si sa benissimo come fa a tirar avanti...»⁴⁷³). È, insomma, una donna disinvolta in amore («Per oggi, caro mio, tutto resta chiuso. Anche se la voglia è d'aprir porte e battenti...»⁴⁷⁴) e che non teme la censura imposta da una società perbenista: «Pericoloso gioco, questo di dire la verità»⁴⁷⁵.

Eppure, a salvare *La Maria Brasca* da più pesanti interventi censori è sicuramente il lieto fine: nonostante Maria sia una donna emancipata per gli anni in cui la commedia è stata composta («Siete dei maiali, dei porci siete! Tutti quanti. Non fate altro che sfruttarci e poi, via, come degli stracci. E non fa niente che una si senta sanguinare; niente! È il vostro diritto! Passar da una all'altra, così, come se fossimo un sorbetto che si succhia, si mangia, si butta via, per servirsi poi al prossimo carrettino di gelati...»⁴⁷⁶), nonostante provi a mettere in discussione un rapporto uomo/donna fondato sullo sfruttamento del primo sulla seconda, la quale, pur se vinta dall'indifferenza, rimane comunque dipendente e sottomessa ai desideri e ai capricci del marito (Angelo ad Enrica: «Fin a prova contraria, qui, il padrone sono io!»⁴⁷⁷), tuttavia il sogno di Maria rimane il desiderio di una proletaria (o – se si preferisce – una popolana) che tenta di conquistare un diritto piccolo-borghese, e cioè un matrimonio e una famiglia felice («io sarò meno bella di quella là e di chissà quante altre, sarò libera, sarò svergognata, sarò tutto quel che vuoi, ma una donna che va bene per te e per la tua vita come la sottoscritta, non ha ancor cominciato a far né bé né hué»⁴⁷⁸). Per inseguire questo desiderio, Maria è disposta a rinunciare al proprio cognome da nubile («Se son disposta io a cambiar nome!»⁴⁷⁹), è insomma pronta a impegnarsi in un rapporto monogamo e, con ciò, a divenire una donna nuova, pur nella consapevolezza di dover perdere la libertà che la contraddistingueva («No, perché, se devo dirti tutto, corna per corna, preferisco mangiarle da moglie piuttosto che mangiarle da amica»⁴⁸⁰). Di fatto, nella commedia testoriana, a parole la sacralità della famiglia non viene mai messa davvero in discussione (afferma Enrica: «Ci mancherebbe che piantassi qui tutto e tutti e me ne andassi anch'io a cercar le belle soddisfazioni che ti cerchi tu! Ma se non lo faccio, sia chiaro, non è per te; è per loro; e perché un certo rispetto della famiglia, non so neanch'io come, m'è restato. Del resto, fai quel che ti pare e piace. Basta che

⁴⁷³ Ivi, p. 548. Cfr. anche ivi, p. 551 («Perché l'Enrica mi ha parlato proprio del fabbricone, proprio di lui, del Luciano... Dico, non sarà... Giuseppa? Non sarà... Di' di no, Giuseppa, di' di no. Non parli? Allora è proprio lei, la sorella di quella frigna là, la Renata!») e, per un rimando intratestuale, Id., *Il fabbricone*, ivi, p. 784 («Poi, in punta di piedi [il Luciano] attraversò la stanza delle donne e vedendo la sorella, di cui la luce della strada spaccava in due la figura, pensò che, proprio prima d'andar con l'amico, aveva visto, seduti al Motta di via Dante, il Romeo e la Brasca»).

⁴⁷⁴ Id., *La Maria Brasca*, ivi, p. 576.

⁴⁷⁵ Giulio Trevisani, *Al Piccolo Teatro «La Maria Brasca» di Giovanni Testori*, in «l'Unità», 18 marzo 1960, p. 6 (articolo firmato G.T. e conservato in FRT, fasc. 847/18694).

⁴⁷⁶ G. Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 556.

⁴⁷⁷ Ivi, p. 565. Interessante è la didascalia che chiude la scena: «Un colpo di ferro che cade, duro e rabbioso, su un paio di mutande è tutta la risposta dell'Enrica» (ivi, p. 566).

⁴⁷⁸ Ivi, p. 570.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 575.

⁴⁸⁰ Ivi, p. 574.

poi, la sera, quando non hai trovato di meglio, non cerchi di dar fastidio a me, perché io di te, in quelle cose lì, posso anche far a meno...»⁴⁸¹).

Forse, allora, lo scandalo e l'elemento tragico dell'opera non risiede nell'estrema indipendenza della figura di Maria, quanto al contrario nel fatto che tale indipendenza non fosse realmente possibile per una donna negli anni del boom. Al massimo, Maria può accontentarsi di un matrimonio con un giovane reputato all'altezza dell'audacia di cui ha dato prova («Abbiam fatto che siam nati tutti e due con la camicia e che quel che abbiam combinato insieme sfido il mondo a trovar altri due che l'han combinato e lo combinano!»⁴⁸²). La rivoltella, però rimane sempre in mano all'uomo:

LA MARIA Sì, dà! E dà fin che avrò finito! Perché son catene che hai fatto tu, né più né meno di come le ho fatte io. Catene che han legato te, né più né meno di come han legato me. Tranne che io, d'esser legata in questa maniera, son contenta; tu invece...

IL CAMISASCA Io invece...

Una pausa.

LA MARIA Volevo dire che tu, per fortuna, sei un coso, un uomo; e allora posso perfin capire...

IL CAMISASCA Cos'è che puoi perfin capire?

LA MARIA Sì, dico, posso perfin capire... Non che sia giusto, intendiamoci; perché in queste cose qui, uomo e donna dovrebbero esser a pari. Ma, insomma... Vuoi che ti dica proprio tutto?

IL CAMISASCA Dillo, dillo. Tanto lo diresti lo stesso.

LA MARIA No. Questo no, Romeo. Questo non lo direi per nessuna ragione, perché sarebbe come darti in mano una rivoltella che, un domani, potresti voltare contro me. Ma, cosa vuoi, io son fatta così; perderti, io non posso. Forse fino a qualche giorno fa, no; ma adesso...⁴⁸³

Il contrappeso di una vita convenzionale è l'autocensura.

Il secondo motivo tragico della commedia è l'ambientazione in quella squallida periferia milanese che Testori aveva già fotografato ne *Il ponte della Ghisolfi* e ne *La Gilda del Mac Mahon*. La povertà della famiglia di Enrica («Guarda, per esempio, adesso; adesso che arriva l'estate; la colonia la paghiamo coi soldi che tu getti in bocca al tuo bijou e tu alla tua Ginetta del portone?»⁴⁸⁴) viene più volte messa in mostra, ma, come si è visto⁴⁸⁵, l'unica battuta di stampo esplicitamente politico della commedia – in effetti abbastanza decontestualizzata – non turbò eccessivamente i censori.

Piuttosto, anche ne *La Maria Brasca*, «il terreno della battaglia»⁴⁸⁶ è l'amore. Come scrivono i censori l'amore di Maria è «aggressivo, irriducibile, invadente, autoritario»⁴⁸⁷. Come in Manzoni

⁴⁸¹ Ivi, p. 544.

⁴⁸² Ivi, p. 575.

⁴⁸³ Ivi, p. 571.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 545. Per il tema della colonia estiva Enrica può essere paragonabile a una delle tante madri de *Le Lombarde*.

⁴⁸⁵ Cfr. *supra*, p. 243.

⁴⁸⁶ «Un tempo Testori era portato a fondere in maniera diversa queste sollecitazioni, che peraltro avevano sempre un carattere drammatico e non per nulla il terreno della battaglia gli era fornito puntualmente dall'amore e – sembra superfluo aggiungerlo – un amore che usciva sconfitto e aveva soltanto la funzione di ripetere la condanna dell'uomo, una soluzione di tragedia» (C. Bo, *Nel cuore buio delle origini*, in Id., *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 23).

⁴⁸⁷ FRT fasc. 847/18694, *Scheda valutativa*, 9 febbraio 1960.

(«Certo, il cuore, chi gli dà retta, ha sempre qualche cosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto»⁴⁸⁸) e in Bassani («E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse, appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare»⁴⁸⁹), Maria comprende da un lato l'irrazionalità del sentimento amoroso, dall'altro le sue ragioni di necessità («Ma credi proprio che al cuore si possa comandar così, a bacchetta, come se si trattasse d'un cagnolino?»⁴⁹⁰). Maria ha bisogno di un amore fondato sul «rispetto» e sulla «fiducia»⁴⁹¹: solo un tale sentimento può essere difeso con tutti i mezzi a disposizione («Perché quando devo difendere quel che rappresenta tutta la mia vita, le unghie so tirarle fuori e tirarle fuori per farne tutti gli usi possibili e immaginabili»)⁴⁹². Ma la vera e dolorosa scoperta di Maria è che l'amore implica la rinuncia.

La critica contemporanea non lesse l'opera in questa chiave e non comprese l'intima contraddizione tra l'essere di Maria e il suo voler essere. La maggior parte dei critici teatrali accusarono l'opera di bozzettismo:

Già Eduardo De Filippo, coi grossi risultati che si sanno, ha operato il travaso delle segrete essenze dialettali nel dialogo per il teatro: qui assistiamo al fenomeno dell'irradiazione, nell'interno d'una lingua, delle rauche afonie e cacofonie d'un dialetto settentrionale. Il pericolo è la caduta, a teatro, in un certo naturalismo di breve ala, in un certo angusto bozzettismo, già ampiamente sperimentato cinquant'anni fa. Pericolo che non deriva, a vero dire, dalla natura dello strumento espressivo adottato, ma da una certa ristrettezza dell'ambiente, dalla mancanza di sviluppo della storia; quantunque poi le battute di questo dialogo acquistino sul palcoscenico un rilievo che forse non avevano sulla pagina⁴⁹³.

e di un'eccessiva lentezza dovuta alla mancanza d'azione: l'articolo di De Monticelli su «Il Giorno» viene così riassunto: «Un esperimento di linguaggio, un personaggio felice, ma una vicenda immobile e una regia lenta»⁴⁹⁴, mentre sul «Corriere» così Possenti conclude: «Tutto si può

⁴⁸⁸ Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, cap. VIII.

⁴⁸⁹ G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Id. *Opere*, a cura di R. Cotroneo e P. Italia, cit., p. 578.

⁴⁹⁰ G. Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 537. Cfr. anche ivi, p. 563: «il cuore non si spacca a nessuno, ma meno che meno a una che deve trottar tutto il giorno per tirar avanti la baracca».

⁴⁹¹ «E io mi domando che razza d'amore è quello che, come base, manca di rispetto e fiducia», afferma Romeo (ivi, p. 554).

⁴⁹² Ivi, p. 557.

⁴⁹³ R. De Monticelli, *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694). Il critico scrisse dei «limiti bozzettistici della "Maria Brasca"» anche in un articolo dedicato a *L'Arialdà* (Id., *In scena a Roma il grande affresco popolare di Testori. Alla prima dell'«Arialdà» violenta burrasca*, in «Il Giorno», 23 dicembre 1960, p. 8; l'articolo è conservato in FRT, b. 899, fasc. 19431).

⁴⁹⁴ R. De Monticelli, *L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694, il passo citato è sottolineato a matita rossa); all'interno dell'articolo si legge: «Ma non è la vicenda, così esile (e in cui la scena che sarebbe più teatralmente clamorosa viene elusa) a contare, in un testo del genere. I quattro atti sono una serie di dialoghi a due, massimo tre personaggi [...] attraverso i quali a poco a poco la protagonista si delinea [...]. Il dialogo, poi, prosegue la linea stilistica del Testori narratore ed è un coraggioso tentativo di portare, finalmente, nel teatro, le conquiste dell'ultima narrativa italiana».

portare sul teatro, anche la realtà più piatta purché diventi arte. Altrimenti si cade nella sciattezza e nella inutile esibizione di un ardimento che ardimento, in sostanza, non è»⁴⁹⁵.

Inoltre, venne criticata l'assenza di una dimensione corale e la scarsa concretezza dei personaggi:

Come si può affermare che il lavoro di Testori è di un realismo sano, universalmente comprensibile, quando, proprio nel corso della regia, proprio lui [Missiroli] è costretto a intellettualizzare al massimo personaggi e atmosfere e non per una sua gratuita presa di posizione?

Proprio, invece, perché la narrativa del Testori, e la Maria Brasca in particolare, è terribilmente complicata, nella sua appariscente scioltezza. È certo legata a quella contraddizione tra felicità dei gesti e delle parole, e l'impossibilità a credere nei personaggi «universalmente comunicabili». In verità i personaggi di Testori, sono chiusi in se stessi, nella maniera più recisa. [...] Parlare di popolarità di questi personaggi, significa davvero irridere la possibilità di sentirli vicini a noi non soltanto sentimentalmente⁴⁹⁶.

De *La Maria Brasca* non venne nemmeno apprezzata l'assenza di facile sentimentalismo («di affetto, di sentimento, in tanta passione urlata ce n'è poco o punto»⁴⁹⁷). Tra chi criticava l'amoralità dell'opera:

Questa storia di due giovani che si amano, si bisticciano, si riconciliano, e si sposano, è vecchia quanto il teatro. La novità è data dall'essere i due protagonisti due proletari, dal sostituire ai dialoghi sentimentali o psicologici, dialoghi grezzi e rudi, infiorati di parolacce, introdotte con abbondanza, e di far leva sulla volgarità. Tutte cose sgradevoli⁴⁹⁸.

c'era anche chi, invece, sottolineava – forse più giustamente – un eccesso di moralismo:

Questa la commedia che io ho letto nella bella edizione di Feltrinelli: commedia, come si vede, fondamentalmente morale. Una morale che è perfino un po' retorica per quanto riguarda quel mantenutello improvvisamente innamoratosi del lavoro; ma che è certa, reale – anche se limitata dalla prepotente e prevalente sensualità –, in questa spregiudicata amatrice che vuol farsi una casa ed avere dei figli [...].

Fin qui il bozzetto; e, magari, la novella, su cui è caduta, mentre Testori apriva la libreria, un po' di polvere verista e bertolazziana. Col che non si vuol dire che siamo nel libresco, non si vuol negare che quasi tutte le figure [...] non siano umane e vive: ma il teatro (e qui cominciano le osservazioni già embrionali durante la lettura e che prendono corpo dopo avere assistito alla recita), il teatro, dicevamo, dov'è? Umana e viva è ancora la gente che passa per la via e, se il fotografo è bravo, può cogliere un ambiente. Restano, però, fotografia; perché diventino personaggi di teatro occorre che siano legati ad una vicenda che interessi, che costituisca unità drammatica. [...]

Il teatro è fatto anche – soprattutto – di contenuti.

Devo anche dire che l'azione è apparsa lenta, statica, pesante⁴⁹⁹.

⁴⁹⁵ E. Possenti, *La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, 847/18694; l'espressione «purché diventi arte» è sottolineata a matita blu).

⁴⁹⁶ G.R., *Ieri sera al Piccolo Teatro La Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Avanti!», 18 marzo 1960, p. 5 (l'articolo è conservato in FRT, 847/18694).

⁴⁹⁷ D. Manzella, *Maria Brasca al "Piccolo"*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694).

⁴⁹⁸ E. Possenti, *La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694; molti passaggi del testo citato sono sottolineati a matita blu).

⁴⁹⁹ G.T., *Al Piccolo Teatro «La Maria Brasca» di Giovanni Testori*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694; alcuni dei passi citati sono sottolineati a matita rossa e blu).

Immaginiamo che tali critiche abbiano colpito profondamente un autore che aveva concepito l'opera come «priva nel modo più assoluto di drammi inventati»⁵⁰⁰. D'altronde, per Testori *La Maria Brasca* costituì un banco di prova proprio nell'affinare le proprie capacità di costruire personaggi credibili e concreti:

Per me il teatro è stata un'esperienza fondamentale. *La Maria Brasca*, brutta o bella, mi ha permesso di accelerare un processo che avrebbe richiesto più tempo. Mi pare che il teatro costringa un narratore a un'utilissima concentrazione sui personaggi, sui rapporti, sulle cose, che altrimenti è difficile raggiungere⁵⁰¹.

Quanto ai modelli e ai confronti letterari, a proposito de *La Maria Brasca* le cronache dell'epoca sono ricche di riferimenti. Vennero fatti i nomi di Pratolini, Moravia, Pasolini, Rea, Bernari, Verga, Pirandello, Brancati:

Ricorrono sovente, nei temi che il Testori attinge dalla periferia milanese – una ben localizzata periferia, di un proletario non miserabile eppure insoddisfatto – i conflitti familiari, i rapporti tra sorelle e fratelli; e il diritto d'indipendenza delle donne, operaie immeschinate dalla monotonia del lavoro che non dà loro né gioia né soddisfazioni, anche se consente loro di proclamare quel diritto [...] Sono però personaggi che non si staccano a urlare l'«a solo», come gli eroi della tradizione letteraria ottocentesca, personaggi «pianificati» dal lavoro al quale, uomini e donne, si sottopongono.

«Pianificati», direi anche dal paesaggio, sempre presente in Testori, non sotto forma descrittiva, ma per rapidi accenni, fugacissime annotazioni, inflessioni dialettali, magari, aggrovigliate articolazioni sintattiche, secondo una lezione che se [*sic*] più del Verga che non della contemporanea mania di interpolazioni dialettali, anzi gergali. E paesaggio e personaggi si completano, vivono l'uno dei riflessi dell'altro, formano un tutt'uno inscindibile, danno a Testori narratore una fisionomia ben precisa fra i giovani narratori, così come i personaggi e il paesaggio da lui evocati nella calda, corposa, scattante prosa [...] si distaccano, non soltanto per il semplice riferimento geografico, da quelli di altra narrativa di «periferia», se così posso dire, da quelli della Firenze di Pratolini, della Roma di Moravia e Pasolini, della Napoli di Rea e Bernari, della Sicilia di Verga, Pirandello, Brancati⁵⁰².

oppure quelli di Zavattini, Laura Betti, Zola, Céline e Porta:

Qui i ponti scavalcano i crocicchi delle vecchie strade maestre; qui cominciano i nastri delle autostrade; di qui sono passati in bicicletta i personaggi zavattiniani di «Come si scrive un soggetto cinematografico». Nei prati del crepuscolo domenicale si sdraiano melanconicamente a consumare un'avida ora d'amore le donne delle canzoni che Laura Betti ci ha fatto ascoltare al «Gerolamo».

Che la tematica da cui sorge il personaggio neo-populista di Maria Brasca sia nuova non si può dire. Per troppa critica la letteratura sembra cominciata ieri, mentre certe scoperte letterarie sono vecchie come il cucco, risalgono alle crisi del Romanticismo e ai primi itinerari del Naturalismo: da Zola a Celine corrono settant'anni e il cammino non è ancora del tutto esplorato; ma ai giovani – anche di talento come il Testori – nessuno lo rammenta. Tutto è «cominciato» ieri: e probabilmente, in fatto di «linguaggio» – lo diciamo visto che ne parla tanto il regista Mario Missiroli nella presentazione dell'opera – ci si dimentica del prodigioso monologo portiano, della Ninetta del Verziere che certo è caduta assai più in basso di Maria Brasca, ma che può sembrare una sua disgraziatissima antenata⁵⁰³.

di nuovo quello di Pirandello, insieme a Praga:

⁵⁰⁰ Lettera di Giovanni Testori a Paolo Grassi, 27 agosto 1959, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., pp. 155 (cfr. *supra*, p. 202).

⁵⁰¹ T. Kezich, *La mia eroina?*, op. cit.

⁵⁰² D. Manzella, *Maria Brasca al "Piccolo"*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694).

⁵⁰³ O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, op. cit. (l'articolo si trova in FRT, fasc. 847/18694).

La commedia è scritta in un italiano milanesizzato (mi si passi la parola). Questa concezione regionale della lingua italiana che da più parti s'è manifestata in questi ultimi tempi nella narrativa (ed ha forse un sottinteso politico) e che si affaccia ora al teatro, ci sembra assai discutibile. Tutti gli scrittori hanno l'anima della terra dove nascono e nel teatro di Praga non è difficile avvertire l'origine milanese dell'autore, come non è difficile arguire l'origine siciliana del Pirandello nel suo teatro; ma si tratta d'anima e, quanto al linguaggio, ciascuno dei due cerca di essere il più italiano possibile. Per dirla in breve, è nei due autori, citati ad esempio, uno spirito unitario, mentre non è più negli scrittori d'oggi che introducono abbondantemente il dialetto nella loro prosa o scrivono l'italiano con accenti e sintassi dialettali, in un ibrido amalgama che non è né lingua italiana né dialetto. E allora perché, per rappresentare il popolo, non usare decisamente il dialetto nella sua genuinità? In arte, tutte le contaminazioni sono dannose. Qual è il risultato del linguaggio della commedia di ieri sera? Quello di far desiderare che i personaggi parlassero il dialetto milanese, e trovassero in esso l'espressione autentica dei loro sentimenti. Invece tutto è parso artificioso e i personaggi non hanno raggiunto mai un calore vitale⁵⁰⁴.

persino il nome di d'Annunzio venne pronunciato:

Maria Brasca è «viva»: ma la sua vita è, in realtà, immobile. Non occorre molto tempo perché quel suo lungo assolo con «variazioni» appaia monotono, perché gli effetti del suo gergo, se pur pittoreschi, non sorprendano più, perché le sue parolacce non abbiano una funzione creativa e si rivelino come una crosta, come una patina, come una vernice. [...] Maria Brasca sembra restare alla fine prigioniera del suo linguaggio e non del suo spasimo, delle sue voglie, delle disperate umiliazioni di donna. Il suo interminabile dire pane al pane è, in fin dei conti, un mero piacere filologico, come per D'Annunzio e discepoli l'uso delle parole aurate che alla fine sono in moltissimi casi apparse di porporina. [...] Maria Brasca ha sempre, per così dire, il proiettore puntato su di sé: il personaggio che nasce con una propria tragicità sembra liquefarsi in un lungo «sketch»⁵⁰⁵.

Sorprende che nessuno degli autori degli articoli citati abbia nominato il lavoro linguistico operato da Manzoni a partire dal *Fermo e Lucia* per arrivare a *I promessi sposi*. D'altronde, furono in pochi a capire il sottotesto (tragico e gaddiano) della commedia, che invece sarebbe stato pienamente colto da Shammah nel suo allestimento degli anni Novanta:

Tra i *Disegni milanesi* di Gadda e *I segreti di Milano* di Testori, passano circa quindici anni e, pur con le dovute differenze, si avverte una certa continuità.

Come nell'*Adalgisa*, al centro dell'azione c'è ancora uno splendido personaggio femminile, una donna vitale, entusiasta, tenace, feroce nell'amore, fanatica nei sentimenti, brutale con chi cerca di demolire il suo piccolo castello di sogni e di desideri; una donna, in fondo pura, che vive in un mondo in cui tutto è stato inventato per smacchiare, per "tirar pulita come l'acqua una biancheria che è sporca", ma che non ha trovato la maniera per smacchiare gli errori, le mascalzionate, i soprusi. Maria lotta davanti "a 'sta bestiata che è il mondo"; ha una sua filosofia spicciola che la rende vincente: "nella vita le cose sono di chi ci mette sopra le mani per primo", e una volta conquistate continuare a sgobbare per farle più proprie e, magari, più grandi⁵⁰⁶.

Bisogna ammettere che anche tra i commentatori degli anni Sessanta vi furono coloro che invece apprezzarono l'ibridismo linguistico de *La Maria Brasca*, il suo italiano smorzato da elementi e cadenze milanesi:

⁵⁰⁴ E. Possenti, *La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, b. 847, fasc. 18694: molti passaggi del testo citato sono sottolineati a matita rossa e blu).

⁵⁰⁵ O. Vergani, *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, op. cit. (l'articolo si trova in FRT, fasc. 847/18694).

⁵⁰⁶ FRT II, fasc. 14162, *Programma di sala*, che si apre con la seguente intestazione «Cooperativa Teatro Franco Parenti | presenta | LA MARIA BRASCA | di Giovanni Testori | regia di Andrée Ruth Shammah».

Se diciamo «teatro napoletano», o «teatro piemontese», diciamo «teatro in dialetto»; ma se diciamo «teatro milanese» o «letteratura milanese», diciamo qualcosa di più, è milanese infatti per l'umore e per i luoghi, anche molta produzione in «italiano». (Così è della letteratura siciliana; ci sono Verga e De Roberto, Brancati e Tomasi di Lampedusa che non hanno mai scritto in dialetto, e ci sono Capuana e Martoglio che appartengono anche al teatro di Grasso e di Musco. A parte Pirandello e San Secondo che sono un'altra musica). È milanese il teatro in «italiano» di Rovetta, di Praga, di altri commediografi, è milanese la narrativa di Rovetta e, per citare un moderno, di Calzini, ed è milanese, si intende, il teatro dei dialettali, o di chi, come Bertolazzi, giova al dialetto anche col tradurre i copioni che gli vengono respinti dal Teatro in lingua [...].

Secondo la voga, anche il Testori adoperava un italiano di timbro dialettale, ma lo adoperava attentamente. Sa che il giuoco è rischioso (si può finire nel preziosismo), e sta in guardia⁵⁰⁷.

In quella che Testori definì «la cosa più forte che ho scritto (intendo anche paragonata ai racconti)»⁵⁰⁸, devono essere guardati più i vuoti che i pieni: il sesso tra Maria e Romeo tra la scena I, 3 e I, 4, già non esibito da Testori⁵⁰⁹, poi espunto definitivamente dalla censura, come il litigio con Renata (tra il terzo e quarto atto), che – immaginiamo – avrebbe potuto avere lo stesso tenore della scenata di gelosia che, ne *L'Arialda*, coinvolge la protagonista e Gaetana (scena I, 7). Tra questi “vuoti” sui quali prestare attenzione c'è anche il quinto atto, solo abbozzato, ma mai portato a compimento⁵¹⁰.

A quanto risulta a chi scrive, nessuno dei commentatori dell'epoca citò una possibile fonte shakespeariana: eppure fin dal nome dell'innamorato di Maria – Romeo – si potrebbe giustificare un confronto con *Romeo and Juliet* («LA MARIA O Romeo? | IL CAMISASCA O Maria?»⁵¹¹). Non a caso, nel Programma di sala per la messa in scena del 1962, Shammah aveva paragonato *La Maria Brasca* a *L'Amleto*: «In *La Maria Brasca* sono evidenti certe linee stilistiche, certe operazioni linguistiche che porteranno alla trilogia rappresentata proprio al Pier Lombardo; un linguaggio in cui avviene quel travaso di forme dialettali, ricco del glossario milanese della buia periferia, che nell'*Amleto* (16 gennaio 1973) diventeranno una vera e propria rivoluzione della lingua scenica»⁵¹². Rivelatoria potrebbe dirsi la battuta «Giuseppa! Vieni giù, Giuseppa! Vieni giù! Oh dio, mi si spacca il cuore... Giuseppa! Vieni giù, che ho messo a posto tutto! Anche la testa; la testa e il resto insieme! Fra un po' non mi chiamerò più Brasca, ma Camisasca, Camisasca come lui, come il mio

⁵⁰⁷ E. Ferdinando Palmieri, *Un autore ci rivela un segreto di Milano*, op. cit. (articolo conservato in FRT, fasc. 847/18694).

⁵⁰⁸ «Non ti nego che amerei molto vederla [*La Maria Brasca*] rappresentata in quanto personalmente penso che questa commedia sia, a tutt'oggi, la cosa più forte che ho scritto (intendo anche paragonata ai racconti) e poi vedremo, andando avanti, di allargare lo sguardo...» (lettera di Testori a Grassi, 27 agosto 1959, in *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, a cura di G. Santini, cit., p. 156).

⁵⁰⁹ Da questo punto di vista *La Maria Brasca* può essere paragonata al bassaniano *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962): Bassani decide in quel caso di lasciare il dubbio, l'enigma, sull'eventuale rapporto carnale tra Micòl e Malnate (ma cfr. il finale alternativo della sceneggiatura bassaniana del film tratto dal romanzo, in Brigitta Loconte, *Commento d'autore al Giardino dei Finzi-Contini: dal romanzo alla trasposizione cinematografica*, in *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, a cura di Flavia Erbosì e Gaia Litrico, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 65-86).

⁵¹⁰ Cfr. *supra*, p. 240.

⁵¹¹ G. Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 540.

⁵¹² FRT II, fasc. 14162, *Programma di sala*.

assassino là!»⁵¹³. Come Giulietta e come il Romeo shakespeariano, anche Maria lotta contro la propria famiglia per amore; come noto, nell'ultimo atto del capolavoro del drammaturgo elisabettiano assistiamo alla morte di entrambi gli amanti. Ne *La Maria Brasca* l'ultimo atto non è stato portato a compimento, eppure la conclusione non detta – ma una spia si potrebbe cogliere nella recitazione sussurrata⁵¹⁴ dell'ultimo atto –, getta un'ombra di tragedia sul lieto fine della commedia: metaforicamente, Romeo e Maria Camisasca “uccidono” Maria Brasca.

Il «sugo»⁵¹⁵ della storia non viene esplicitato («la vita la spremiamo fin in fondo e sappiamo bene che sugo di niente ci si trova»⁵¹⁶), né tantomeno compreso dai critici contemporanei e dagli addetti alla censura. La “commedia lombarda”, però, non finisce qui: «Hai visto? Il cinema ricomincia; altro che finis! L'intervallo d'un minuto; il tempo di guardar intorno chi c'è e prender un mottarello...»⁵¹⁷.

3.2.2.4 *L'Ariald* (1960-1961)

Tra le censure teatrali del secondo Novecento, quella de *L'Ariald* è la più clamorosa e forse anche quella che coinvolge un arco cronologico più esteso: dal 24 ottobre 1960, quando il rappresentante legale della compagnia Morelli-Stoppa, Carlo Alberto Cappelli, presentò la richiesta di revisione al ministero del Turismo e dello Spettacolo⁵¹⁸, fino al 23 aprile 1964, giorno dell'assoluzione di Giovanni Testori e del suo editore, Giangiacomo Feltrinelli, perché il fatto non costituisce reato⁵¹⁹. Tra i due estremi, contiamo: tre edizioni della commedia sottoposte a revisione preventiva, due divieti di rappresentazione, un nulla osta a patto di dodici tagli al testo e un insolito divieto ai minori di diciotto anni⁵²⁰, una cinquantina di repliche al teatro Eliseo di Roma, un'edizione a

⁵¹³ G. Testori, *La Maria Brasca*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 576.

⁵¹⁴ Cfr. *supra*, p. 247.

⁵¹⁵ «Questa conclusione, benché trovata da povera gente, c'è parsa così giusta, che abbiám pensato di metterla qui, come il sugo di tutta la storia.» (*I promessi sposi*, cap. XXXVII).

⁵¹⁶ «Forse la permanenza nel Nord gli aveva attaccato dei settentrionali anziché i pregi, i difetti e cioè la mancanza di fiducia nella vita; “siccome noi,” si disse “la vita la spremiamo fin in fondo e sappiamo bene che sugo di niente ci si trova”» (G. Testori, *Il ponte della Ghisolf*, in Id., *I segreti di Milano*, a cura di F. Panzeri, cit., p. 252).

⁵¹⁷ Id., *La Maria Brasca*, ivi, p. 576 (il «mottarello» era un tipico gelato della Motta, messo per la prima volta in commercio nel 1948).

⁵¹⁸ La richiesta di revisione, ds. con firma autografa a penna blu su un foglio doppio in carta da bollo, recante il timbro d'arrivo del Ministero del Turismo e dello Spettacolo con data 24 ottobre 1960, è conservata in FRT, b. 899, fasc. 19353. Tutti i documenti amministrativi relativi a *L'Ariald* sono custoditi all'interno della busta 899, fasc. 19353 e 19431 del FRT. Le carte sono inedite e, a quanto risulta a chi scrive, tra i vari studi relativi alla censura dell'opera, l'unico a servirsene è Mauro Giori, in *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio Editore, 2018, pp. 246-249.

⁵¹⁹ Per la sentenza del Tribunale di Roma cfr. *Materiale giudiziario*, appendice di A. Armano, *Maledizioni*, cit., pp. 254-267.

⁵²⁰ Sulla scorta delle fonti giornalistiche dell'epoca (cfr. ad es. Giovanni Mosca, *All'Eliseo di Roma "L'Ariald" ha deluso. Non è immorale è solo mediocre*, in «Corriere d'Informazione», 23-24 dicembre 1960, p. 3, articolo conservato in FRT, b. 899), le ricostruzioni attuali (cfr. ad es. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 88) affermano che si tratti del primo caso di divieto ai minori di un'opera teatrale italiana. Sembra piuttosto costituire un recupero di una prassi diffusa almeno nei primissimi tempi della censura postfascista

stampa in contemporanea con la prima romana (per la «Biblioteca di letteratura» diretta da Giorgio Bassani), un debutto – il 23 febbraio 1961 – al Teatro Nuovo di Milano, due decreti di sequestro, un processo per direttissima, due ulteriori udienze.

Questa, per sommi capi, la vicenda censoria della «tragedia plebea»⁵²¹ in due tempi, che l'autore aveva sottoposto a Luchino Visconti all'indomani di quella mostra del cinema di Venezia che sarebbe stata ricordata per le polemiche che avevano accompagnato la proiezione di *Rocco e i suoi fratelli*⁵²². Ricevuta l'approvazione entusiasta di Paolo Stoppa e Rina Morelli⁵²³, il regista si decise a portare sulle scene il quarto capitolo de *I segreti di Milano* (dopo una prima tappa al Teatro Comunale di Modena, la compagnia si sarebbe dovuta esibire all'Eliseo di Roma e al Nuovo di Milano).

Il dramma ruota attorno a due nuclei principali: da un lato la vendetta perpetrata dall'Arialdia («nubile anziana e stagionata, che si agita istericamente sotto i morsi del lungo digiuno sessuale»⁵²⁴) ai danni della Gaetana («un'anziana vedova 'terrona'»⁵²⁵ colpevole di aver irretito il promesso sposo della protagonista); dall'altro, l'amore mai consumato del fratello di Arialdia, Eros («noto in tutto il quartiere per la sua incallita e venale pederastia»⁵²⁶), per il giovane Lino.

Nell'Italia del boom e dei primi esperimenti di centro sinistra, il tentativo di Testori di ritrarre la profonda disperazione della periferia urbana fece discutere l'intero panorama intellettuale e politico.

Ad esempio, la ricezione dell'opera da parte degli organi di stampa del Pci è piuttosto sfaccettata. A fronte di commenti unanimemente entusiastici alla regia di Visconti, dopo una prima strenua difesa leggibile anche in funzione anti-censoria e anti-governativa⁵²⁷, una volta ottenuto il nulla osta sul testo di Testori iniziò a cadere qualche critica di ordine morale, a volte anche aspra⁵²⁸. Assecondando le stesse dichiarazioni testoriane⁵²⁹, su «Il Contemporaneo», Rossana Rossanda, che proprio in quegli anni dirigeva la Casa della cultura del capoluogo milanese⁵³⁰, spostò l'attenzione

(ad esempio, nel 1944 vengono vietate ai minori di 16 anni le riduzioni de *Il laccio rosso* e *L'asso di picche* di E. Wallace, cfr. FRT, b. 2, fasc. 51 e 53).

⁵²¹ Così viene definita da autore, regista e attori in più occasioni (cfr. ad es. Alberto Perrini, *Arialdia alle porte*, in «lo Specchio», 46, 1960, p. 19, articolo conservato in FRT, b. 899).

⁵²² Per il legame tra *Rocco* e la narrativa testoriana, nonché per la censura del film, cfr. almeno Mauro Giori, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, Novara, Utet, 2021 (cfr. *infra*, Appendice D, pp. 412-414).

⁵²³ Cfr. Stelio Martini, *Perché "L'Arialdia"?*, in «Terza pagina», 1, 1961, p. 1 (articolo conservato in FRT, b. 899), e F. Panzeri, *Vita di Testori*, cit., p. 92.

⁵²⁴ FRT, b. 899, fasc. 19353, *Scheda valutativa*, 26 ottobre 1960 (scheda ds. sulle quattro facciate di un foglio doppio intestato al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale, la scheda è composta dal relatore F. Muti e firmata dal direttore generale de Pirro).

⁵²⁵ *Ibidem*.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ Cfr. ad es. Tr., *La commedia non sarà vietata dalla censura? Testori ottimista per "L'Arialdia"*, in «Paese sera», 12 novembre 1960, p. 3 (articolo custodito in FRT, b. 899).

⁵²⁸ Cfr. ad es. Nicola Ciarletta, *Con la regia di Luchino Visconti "L'Arialdia" di Testori ieri sera al teatro Eliseo*, in «Il Paese», 23 dicembre 1960, p. 3 (articolo custodito in FRT, b. 899).

⁵²⁹ Ad esempio quelle rilasciate in G. Bocca, *L'Arialdia, parliamone*, op. cit.

⁵³⁰ Cfr. Alessandro Barile, *"Un'eretica disciplinata". Rossana Rossanda dirigente comunista*, in «Historia Magistra. Rivista di storia critica», 34, 2020, pp. 10-20.

dal piano morale a quello politico («È ormai chiaro che l'offensiva censoria prende a pretesto l'eroticismo, agevolmente scambiato con l'oscenità, per colpire tutt'altri problemi che la recentissima produzione cinematografica e teatrale vanno avanzando», e, ancora, «questa fatale sessualità diventa dunque pericolosa quando si accompagna ad una tesi che investe in qualche modo l'attuale società italiana»⁵³¹). Dalle pagine della stessa rivista, invece, Gian Carlo Ferretti sottolineò il valore storico e sostanzialmente fatalista della denuncia testoriana⁵³².

Le posizioni nei confronti de *L'Ariald*a che si leggono nei periodici filogovernativi sono ben sintetizzate in un polemico articolo apparso nel novembre 1960 sul giornale «Telesera»⁵³³, nel quale l'opera viene presto bollata come un «audace tentativo di attribuire alle generali consuetudini del popolo la ripugnante trivialità di prostitute, di pederasti professionali, di trafficanti di stupefacenti, di malati sessuali»⁵³⁴.

Se le vicende processuali de *L'Ariald*a sono piuttosto indagate⁵³⁵, quelle legate alla censura preventiva meritano ulteriori approfondimenti, soprattutto in riferimento alle diverse edizioni del testo allestite in vista della messinscena, già al centro degli studi di Federica Mazzocchi, che si è basata sui copioni di servizio della compagnia (tra cui il copione 27B del Fondo Paolo Stoppa del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova)⁵³⁶. Per completare il quadro, un ruolo non secondario possono giocare i copioni inviati agli uffici ministeriali e ad oggi custoditi nel FRT, dei quali, ripercorrendo contestualmente le tappe della censura amministrativa, si propone qui una ricognizione⁵³⁷.

Allegati alla richiesta di revisione del 24 ottobre, l'impresario Cappelli spedì agli uffici censori due copioni dattiloscritti (A.I e A.II)⁵³⁸, che presentano note manoscritte. Per la natura delle modifiche proposte, possiamo ricondurre alcune delle varianti di A.I a interventi di regia⁵³⁹, altre al

⁵³¹ Rossana Rossanda, *Milano e "L'Ariald*a", in «Il Contemporaneo», IV, 34, 1961, p. 3.

⁵³² Gian Carlo Ferretti, *Naturalismo e trascendenza nell'opera di Giovanni Testori*, in «Il Contemporaneo», 37, 1961, pp. 19-42; si veda la consonanza con il giudizio avanzato in Attilio Bertolucci, *L'Ariald*a [1961], in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000, p. 145, che scrive di «accenni di protesta sociale [...] rassegnati, non soltanto premarxisti-leninisti, ma persino preturati».

⁵³³ *Situazione censura. Il divieto de "L'Ariald*a", 21-22 novembre 1960, p. 6 (articolo custodito in FRT, b. 899).

⁵³⁴ Su questa lettura paternalista «del nostro operoso proletariato [...] giocata contro Testori da parte cattolica non meno che da qualche ala del movimento socialista» avrebbe ironizzato Rossanda a seguito del sequestro milanese (R. Rossanda, *Milano e "L'Ariald*a", cit., p. 5).

⁵³⁵ Oltre agli studi menzionati in nota, cfr. anche Maria Carla Dallavalle, *A Milano è di scena lo scandalo. Il sequestro dell'Ariald*a di Giovanni Testori, in *Inchiesta proibita*, cit., pp. 155-169.

⁵³⁶ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., pp. 9-10. Del medesimo copione si è servito anche Alessandro Tinterri, *Un teatro contro: il caso de L'Ariald*a, in «Drammaturgia», 7, 2000, p. 108 e ss.

⁵³⁷ Per l'edizione integrale dei copioni conservati in Acs cfr. l'Appendice F.

⁵³⁸ FRT, fasc. 899/19353. Copioni di 141 pp.; sulla copertina grigio-verde si legge l'intestazione a pennarello rosso e blu «CENSURA || GIOVANNI TESTORI || L'ARIALDA || R. MORELLI || P. STOPPA» e, a matita fucsia, rispettivamente i numeri «2» e «3» (i documenti del fascicolo sono stati numerati al momento della stesura degli Atti richiesti in seguito ai procedimenti giudiziari e conservati in Archivio).

⁵³⁹ Apportati matita rossa e biro blu. Non si può escludere che alcuni degli interventi siano stati arrecati in seguito alla stesura della seconda edizione (cfr. per esempio il taglio ms. a matita rossa del dialogo tra Eros e Lino, pp. 6-8, *infra*, p. 801-803). Tra le varie ipotesi che si possono avanzare per motivare tali cassature, la più economica è che alcune di esse siano frutto del lavoro dei censori, i quali potrebbero aver segnato sulla

lavoro censorio operato sul testo dai funzionari ministeriali (ad esempio, si riconosce la mano di Francesco Muti, il Direttore della Divisione teatrale)⁵⁴⁰. Invece, in A.II si notano esclusivamente postille a matita, tutte evidentemente apportate dai censori.

La prima versione della commedia venne discussa il 28 ottobre nel corso di un'animata riunione di commissione: la maggioranza dei funzionari si dichiararono contrari alla concessione del nulla osta, mentre altri – tra cui il Direttore generale dello Spettacolo Nicola de Pirro, convinto del «barlume di riscatto»⁵⁴¹ che poteva trasparire dall'opera testoriana – si mostrarono favorevoli a riesaminare la tragedia purché il testo venisse emendato di qualche passo più controverso. L'ultima parola spettava al Sottosegretario di Stato Renzo Helfer, che affermò:

Per quanto, [*sic*] riguarda le eventuali iniziative che possano indurre gli interessati a rimaneggiare e modificare l'attuale testo, la Commissione non è tenuta – né in via ufficiale, né in via ufficiosa – a compiere passi del genere nei confronti dell'autore o della compagnia, e ciò non soltanto a tutela della nostra obiettività amministrativa, ma soprattutto allo scopo di evitare interferenze nella libera sfera dell'altrui responsabilità artistica e morale⁵⁴².

Così, il 3 novembre il primo divieto di rappresentazione venne notificato dalla Questura di Roma alla compagnia Morelli-Stoppa⁵⁴³, che già da un mese aveva dato inizio alle prove⁵⁴⁴. Eppure, a dispetto delle risolte parole dell'on.le Helfer, cinque giorni dopo si tenne un incontro tra lo stesso Sottosegretario, Visconti, Testori, Cappelli, Stoppa e l'impresario del Nuovo Remigio Paone, durante il quale in via ufficiosa – appunto – venne suggerita la presentazione di una nuova edizione del testo⁵⁴⁵.

Non più tardi del 10 del mese⁵⁴⁶, alla sede del ministero in via della Ferratella vennero recapitati alcuni copioni, di cui tre sono conservati nel FRT. Uno di questi (Abis)⁵⁴⁷ desta particolare interesse: innanzitutto, rispetto al testo di A.I e A.II, la versione di Abis sembra essere più vicina a quella data alle stampe⁵⁴⁸; inoltre, si tratta di una copia del copione 27B del Fondo Stoppa e come quest'ultimo presenta alcune varianti manoscritte riconducibili alla mano di Marcello Aliprandi,

prima copia le divergenze rispetto alla seconda e terza edizione (cfr. il rimando alle pp. di A.I in FRT, fasc. 899/19431, *Appunti sulla terza edizione*, 2 cc. ds. con una copia su carta velina), altrimenti si potrebbe ipotizzare che a seguito del primo divieto il copione potrebbe essere stato restituito alla compagnia (magari nel corso della riunione ufficiosa con i censori), e poi nuovamente affidato agli uffici insieme ai copioni attestanti la seconda edizione.

⁵⁴⁰ Che si serve del lapis (si confronti la grafia con la quale vengono corretti i refusi della già citata *Scheda valutativa* del 26 ottobre 1960, f.ta da Muti, e quella della nota di A.I, p. 56, *infra*, p. 737). Anche gli interventi a matita blu sono riconducibili a ragioni censorie.

⁵⁴¹ FRT fasc. 899/19353, *Verbale di commissione*, 28 ottobre 1960, ds. sul *recto* di tre cc.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ FRT fasc. 899/19353, *Verbale di notifica*, 3 novembre 1960.

⁵⁴⁴ Cfr. *Situazione censura*, op. cit.

⁵⁴⁵ Cfr. *Per la sconcezza del linguaggio "L'Arialdà" batte tutti i primati*, in «Corriere Lombardo», 20 novembre 1960, p. 9.

⁵⁴⁶ Cfr. FRT, fasc. 899/19353, *Appunto per il Direttore generale*, del 10 novembre 1960, atto a convocare una riunione di commissione in virtù della ricezione della nuova edizione del testo.

⁵⁴⁷ FRT 19353, ds. con nastro viola, con pp. numerate 1-95 per il primo tempo, e 1/2-48/2 per il secondo; sulla copertina rossa si legge, ms. con un pennarello nero: «L'ARIALDA || 1ª EDIZIONE || CON TAGLI || FATTI PER || LE PROVE» e, ms. a matita blu, «1ª edizione».

⁵⁴⁸ Ora in Giovanni Testori, *L'Arialdà*, Milano, Feltrinelli, 2017.

l'assistente di Visconti⁵⁴⁹, che sarebbero state poi affiancate da ulteriori interventi apportati dai censori (si distingue la grafia di de Pirro)⁵⁵⁰. Le annotazioni di Aliprandi vennero accolte nel testo dei restanti due copioni (B.I e B.II)⁵⁵¹. Se B.II riporta solo sporadici interventi manoscritti di censura⁵⁵², sul testo di B.I i censori diedero prova del loro accanimento: ben riconoscibili sono le penne di Domenico Zuccaro, il rappresentante del ministero dell'Istruzione⁵⁵³, e di Muti,⁵⁵⁴ mentre a matita rossa vennero evidenziate le battute segnalate dall'On.le Helfer nel corso di una nuova riunione, tenutasi il 14 novembre⁵⁵⁵.

Nonostante le modifiche apportate, anche questa seconda edizione venne vietata. Inoltre, la commissione discusse nuovamente circa l'opportunità di suggerire tagli al copione: a sostenerla è il solito de Pirro, mentre il parere opposto venne espresso sia da Zuccaro, preso dal timore che «operare dei tagli po[tesse] essere considerato un tentativo di “salvataggio” a favore di un lavoro che non merita di essere salvato»⁵⁵⁶, che dal rappresentante del ministero dell'Interno Fraenza, preoccupato che la segnalazione dei «massicci tagli necessari» potesse «costituire un impegno preliminare a concedere il visto di censura alla futura edizione, ancorché inaccettabile»⁵⁵⁷. Ancora una volta a dirimere la questione è l'on.le Helfer, che, in forte contraddizione con quanto già affermato nella precedente riunione, così deliberò:

La Commissione [...] – mossa dallo scrupolo di rispettare nei limiti consentiti la fatica dell'autore [...] ritiene che il Ministero potrebbe ufficiosamente segnalare agli interessati i dialoghi e le battute che hanno fornito alla Commissione gli elementi per la deliberazione negativa, in modo da assecondare un eventuale rifacimento dell'opera [...]⁵⁵⁸.

Quindi, Muti venne incaricato di segnalare a Stoppa le battute incriminate (ben cinquantadue)⁵⁵⁹. Il 21 novembre Cappelli tornò a inoltrare agli uffici censori un'ufficiale richiesta

⁵⁴⁹ Ms. a penna blu e matita (ad es. alle pp. 18/2 e 42/2, cfr. *infra*, p. 813 e 795). Per la probabile attribuzione ad Aliprandi, cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 10. Con tutta probabilità, anche le annotazioni apportate a matita blu e rossa non sono ad opera dei revisori.

⁵⁵⁰ A matita marrone (si veda la nota ms. a p. 61, *infra*, p. 739).

⁵⁵¹ FRT b. 899, fuori fasc., con pp. numerate 1-89 per il primo tempo, e 1/2-42/2 per il secondo; sulla copertina verde si legge, ms. con un pennarello nero: «L'ARIALDA || COPIONE PER PROVE» (solo in B.I, ms. a matita è riportata l'indicazione «3^a edizione», che, come quella della copertina di Abis, può essere stata successivamente ed erroneamente manoscritta da chi in seno agli uffici censori ne ha riorganizzato le carte).

⁵⁵² A matita blu, mentre una penna blu corregge i refusi nel testo.

⁵⁵³ Interventi a matita e a penna blu (cfr. p. 39/2, *infra*, p. 797): si tratta della stessa grafia che stila la *Proposta di valutazione* sottoscritta da Zuccaro (FRT, fasc. 899/19431).

⁵⁵⁴ A matita rosso scuro e lapis: cfr. la nota ms. a p. 16/2 (*infra*, p. 813) e la *Proposta di valutazione* sottoscritta da Muti (FRT, fasc. 899/19431).

⁵⁵⁵ Cfr. FRT, fasc. 899/19353, *Verbale di commissione*, 14 novembre 1960. A B.I e B.II si riferisce anche FRT 19431, *Proposta di valutazione*, 14 novembre 1960, f.to C. Branconi (rappresentante del ministero del Lavoro e degli Autori drammatici). In B.I alcuni refusi sono corretti con una penna nera, mentre, a matita blu, sono segnati ulteriori tagli di censura.

⁵⁵⁶ FRT fasc. 899/19353, *Verbale di commissione*, 14 novembre 1960.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 88.

di revisione, cui allega 8 copioni, una «copia speciale»⁵⁶⁰ sulla quale vengono riportati tutti i tagli effettuati e una lettera firmata da Testori⁵⁶¹, che motiva le varianti apportate alla terza e ultima stesura de *L'Arialdà*:

Nello stendere questa nuova redazione della commedia "L'ARIALDA" oltre ad aver tenuto presente le indicazioni relative alla crudezza del linguaggio, si è cercato di dare il maggior risalto al dramma morale dell'Eros e al suo bisogno e al suo e al suo [sic] sforzo di salvare l'onestà di Lino e di redimere in questo modo la sua stessa vita.

Questo concetto cui è stato improntato il dialogo, completamente nuovo, tra l'Eros e l'Oreste, informa altresì le ultime parole cui è affidata la catarsi dell'intera tragedia.

Degli otto copioni inoltrati, solamente tre sono conservati in Archivio. C.I, C.II e C.III⁵⁶² testimoniano il lavoro censorio sulla terza edizione della commedia: sul frontespizio di C.I Muti appuntò a matita rossa i dodici tagli che sarebbero stati imposti una volta concesso il nulla osta⁵⁶³ (segnalati anche nel testo, insieme a pochi ulteriori interventi)⁵⁶⁴. Le stesse battute sono evidenziate in C.II, il copione di cui si è servito Nicola de Pirro⁵⁶⁵, mentre C.III è intonso.

Il 14 dicembre la terza edizione venne autorizzata, con le dodici modifiche e il divieto ai minori da segnalare sui cartelli di programmazione⁵⁶⁶. Il nulla osta aveva però carattere provvisorio: assistendo a una prova, un funzionario avrebbe dovuto prima appurare che nelle scene più scabrose i gesti venissero trattati con misura: «intervenire sul testo non bast[a] a contenere le provocazioni di Visconti»⁵⁶⁷. La riserva venne sciolta il 20 del mese⁵⁶⁸ e il 22 *L'Arialdà* venne

⁵⁶⁰ Cfr. FRT fasc. 899/19353, *Richiesta di revisione*. Mauro Giori (*Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti*, cit., p. 248) identifica la «copia speciale» con Abis; nonostante si tratti di un'ipotesi suggestiva data la particolare natura del copione sopra illustrata, l'analisi delle stratificazioni testuali farebbe presupporre che Abis si situi tra la prima e la seconda stesura, non tra la seconda e la terza (quest'ultima, come si vedrà, attestata dai copioni C.I, C.II e C.III); oltre a numerose varianti puntuali, lo conferma anche un macrointervento: a seguito della soppressione del personaggio, nella seconda edizione Lino viene sostituito da Quattretti (scena II, 2, così in B.I e B.II, pp. 16-17/2), e, per mezzo di interventi ms., in Abis, pp. 18-19/2, (*infra*, pp. 813-814), nella terza da Rosangela (C.I, C.II e C.III, p. 55, *infra*, p. 778). La copia a cui si riferisce Cappelli potrebbe essere andata perduta, forse molto presto, visto che una postilla ms. a matita rossa, apposta a margine del documento e firmata da Francesco Muti, riporta: «? non c'è».

⁵⁶¹ FRT, fasc. 899/19353, *Lettera* di Giovanni Testori al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione Generale dello Spettacolo, 21 novembre 1960 (lettera ds. su un foglio di c. intestata alla Compagnia di prosa Rina Morelli – Paolo Stoppa; firma autografa a penna ad inchiostro blu).

⁵⁶² FRT fasc. 899/19353, copioni di 73 pp.; sulla copertina grigia si legge, ms. con un pennarello: «G. TESTORI || L'ARIALDA» (su quella di C.I è ms. a matita blu il numero «11», poi cancellato).

⁵⁶³ «Piccole varianti destitutive che sopprimono espressioni salaci [...] o allusioni a situazioni potenzialmente scabrose» (M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti*, cit., p. 248).

⁵⁶⁴ A penna blu.

⁵⁶⁵ De Pirro apporta le proprie annotazioni a matita fucsia e biro blu (cfr. le note ms. a p. 45 e 46, *infra*, p. 765 e 767), segnando quasi il doppio dei tagli rispetto a quelli effettivamente notificati. Ulteriori interventi di censura sono ms. a matita marrone e penna blu.

⁵⁶⁶ Cfr. fasc. 899/19353, *Restituzione copione*, 14 dicembre 1960.

⁵⁶⁷ M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti*, cit., p. 248.

⁵⁶⁸ Sarà de Pirro e non Helfer (come indicato in *ibidem*) ad assistere alla prova (cfr. FRT, fasc. 899/19353, *Appunto per il Ministro*, con firma ms. del Direttore generale).

finalmente recitata sul palco dell'Eliseo⁵⁶⁹ («sapevamo che alla prima ci sarebbe stato l'inferno, e, infatti, l'inferno ci fu»⁵⁷⁰, ricordò Testori).

Le tre edizioni de *L'Arialda* documentate dagli otto testimoni conservati in Archivio non possono che porre un problema sul piano del principio di autorialità⁵⁷¹. Che il testo portato sulle scene sia frutto di un lavoro condiviso da Testori e Visconti non è certo un mistero⁵⁷²; più spinoso è invece stabilire il peso effettivo delle richieste censorie nelle varie versioni della commedia. Infatti, da un lato le vicende fin qui delineate farebbero presupporre una forte interferenza operata dagli addetti alla censura; dall'altro, bisogna pur tener conto che sia l'autore che il regista negarono recisamente ogni forma di autocensura. Così ad esempio dichiarò Testori all'indomani della presentazione della seconda edizione dell'opera:

Vorrei anzitutto far sapere [...] che le modifiche al mio lavoro sono state apportate da Visconti per esigenze di scena. Luchino ha voluto cioè sveltire il ritmo della commedia. È assurdo quindi parlare di autocensura: né io né il regista intendiamo scendere a compromessi che alterino il significato dell'opera. In pratica l'unico personaggio che è saltato è Lino, ma di lui si continua a parlare come se fosse presente: in questo modo "L'Arialda" rimane integra, così come io l'ho concepita⁵⁷³.

Affermazioni di questo tenore possono essere lette come una forma di autorappresentazione dell'artista poco propenso a giungere a compromessi, solo parzialmente rispondente al vero (lo dimostra l'ossequiosa lettera inviata agli uffici censori da Testori); d'altra parte il processo correttivo adottato in vista della rappresentazione poteva costituire un escamotage per aggirare le imposizioni ministeriali (di fronte a un copione radicalmente modificato, sebbene solo parzialmente per ragioni censorie, anche a seguito di un divieto una nuova pratica poteva essere aperta)⁵⁷⁴. Attenuare gli elementi più disturbanti e contemporaneamente creare un caso mediatico e politico, cedere senza piegarsi: questa potrebbe essere stata la strategia vincente del duo Testori-Visconti.

La collazione dei copioni conservati nel FRT, che, come si è visto, recano traccia sia degli interventi censori sia di quelli operati da autore e regista in vista della messa in scena, potrebbe contribuire a dirimere la questione. Ne darò qui un breve saggio, senza soffermarmi sulle

⁵⁶⁹ A causa dei ritardi censori è saltata la rappresentazione modenese, inizialmente prevista per il 10 novembre.

⁵⁷⁰ L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, a cura di D. Dall'Ombra, cit., pp. 61-62.

⁵⁷¹ D'altronde, per la testualità teatrale è inevitabile ricorrere al concetto di autorialità plurima (cfr. Anna Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in «Ecdotica», 11, 2014, p. 33).

⁵⁷² Visconti parlò di «qualche ritocco» suggerito allo scrittore («lo faccio sempre con tutti gli autori, con quelli viventi e con i morti», in S. Martini, *Perché "L'Arialda"?*, op. cit. (l'articolo è conservato in FRT, b. 899); per la collaborazione attiva di Testori all'allestimento curato dal regista, cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, p. 60.

⁵⁷³ Sandro Cova, *Intervista con l'autore. Qualche speranza per "L'Arialda" di Testori*, in «Il Giorno», 10 novembre 1960, p. 9 (articolo custodito in FRT, b. 899). Cfr. anche le dichiarazioni rilasciate dal regista in Luigi Costantini, *Visconti: «Non mi spaventano i moralisti di professione»*, in «La settimana Incom illustrata», 44, 1960, p. 56 (l'articolo è custodito in FRT, b. 899).

⁵⁷⁴ Ad esempio, in epoca fascista, era usanza diffusa (e poco efficace) presentare un testo già vietato modificandolo solo parzialmente, nella speranza di una disattenzione da parte del censore (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., vol. I, p. 57).

macrovarianti (personaggi soppressi e aggiunti, accorpamento e rielaborazione di intere scene)⁵⁷⁵ e concentrandomi invece su un'unica scena, quella che chiude l'intera tragedia.

Oltre che per la sua rilevanza contenutistica e strutturale (con lo scontro finale tra il trafficante Oreste e Eros, l'attacco misogino di quest'ultimo verso la prostituta Mina e la sorella Arialda, il suo disperato pianto per la morte di Lino e, infine, la straziante invocazione ai morti messa in bocca alla protagonista, si assiste all'epilogo della storia di Eros), la scena II, ⁵⁷⁶ è particolarmente interessante per il notevole sforzo correttivo che vede impegnato l'autore già dai primi di ottobre, come emerge dalla nota lettera spedita a Visconti il 6 del mese:

ecco la sena. Ne ho fatto tre o quattro redazioni, quale più quale meno esplicita, nei riguardi del rapporto Oreste-Lino-Eros. Ma a me sembra sempre più necessario renderlo così, per allusioni [...]. Malgrado tutto l'Eros continua a sembrarmi il personaggio più tragicamente pulito [...].

Qualche ritocco posso ancora farlo; magari la prossima volta che verrò a Roma. E magari dopo che, provando, tu avrai visto se la scena tiene o meno. [...] Se scatenò troppo l'Eros contro l'Oreste perde la forza la sua ribellione contro la Mina, che è invece più determinante nei confronti della formulazione tragica di Eros. Così com'è, centrato tutto su quell'orrenda parola di «maschio», che lascia supporre chissà che sfide segrete e non tra i due mi pare che la lotta sia più rovente e lasci aperta la maledizione alle donne di poi⁵⁷⁷.

Inoltre, nella lettera inviata ai revisori lo stesso Testori menzionò il finale dell'opera, già oggetto delle apprensioni censorie (che vi ravvisano «episodi sempre più ripugnanti» e «un'aperta apologia della passione omosessuale»⁵⁷⁸).

Prendiamo dunque le mosse dalla parola «maschio» del dialogo tra Eros e Oreste, che finirà per non venir mai pronunciata sulle scene⁵⁷⁹. Per la prima volta compare nella battuta di Eros: «Ma siccome sei un maschio...» (così si legge nella prima edizione, priva di segnalazioni censorie)⁵⁸⁰. In B.I (p. 39/2), la frase venne evidenziata da Domenico Zuccaro, che segnalò la pagina anche nella propria proposta di valutazione⁵⁸¹; nella terza edizione venne tagliata⁵⁸². Identica sorte avrà la seconda e la terza menzione della parola («...Siccome sei un maschio, per farlo, hai dovuto ammazzarmelo!»⁵⁸³ e «Se sei il maschio che dici, difenditi!»⁵⁸⁴). Infine, senza che vi siano state

⁵⁷⁵ Per le quali cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., pp. 31-37.

⁵⁷⁶ G. Testori, *L'Arialda*, cit., pp. 75-78; cfr. *l'Appendice F, infra*, pp. 795-801.

⁵⁷⁷ Giovanni Testori, *La lettera inedita. Caro Luchino, il tuo «Rocco» è arte e filosofia*, in «Il Giornale», XXVII, 281, 26 novembre 2000, p. 22.

⁵⁷⁸ FRT 19353, *Scheda valutativa*, 26 ottobre 1960. Si aggiunga che nonostante le modifiche effettuate, la scena destò ampi dissensi nel pubblico milanese (cfr. tra gli altri Roberto De Monticelli, *Squadre con fischietti metallici hanno invaso il Nuovo. Battaglia anche a Milano per l'Arialda*, in «Il Giorno», 24 febbraio 1961, p. 9, articolo custodito in FRT, b. 899).

⁵⁷⁹ Si ascolti la registrazione audio della replica del 30 dicembre 1960 al teatro Eliseo, pubblicata in allegato a F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, op. cit.

⁵⁸⁰ A.I e A.II, p. 137, Abis, p. 44/2 (cfr. *infra*, p. 796).

⁵⁸¹ FRT, fasc. 899/19431; la stessa pagina è citata anche nelle proposte stilate da Muti e Brancoli (FRT 19431).

⁵⁸² C.I, C.II e C.III, p. 71 (*infra*, p. 796). Nel copione 27B del Fondo Stoppa la battuta è cassata (l'intera scena II, 5 è riprodotta in F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., pp. 56-62, a cui si rimanda per i successivi riferimenti al copione).

⁵⁸³ A.I e A.II, p. 137, Abis, p. 44/2, B.I e B.II, p. 39/2, C.I, C.II e C.III, p. 71, cfr. *infra*, p. 796 (cass. in C27B).

⁵⁸⁴ A.I e A.II, pp. 137-138, Abis, p. 44/2, B.I e B.II, p. 40/2, C.I, C.II e C.III, p. 71, cfr. *infra*, p. 797 (cass. in C27B).

precedenti segnalazioni censorie⁵⁸⁵, nella terza versione l'ultima ripetizione di «maschio» – «E adesso l'hai visto se sono o non sono il maschio che dico?» – venne sostituita da un più generico «quel»⁵⁸⁶: evidentemente, i tagli precedenti avevano svuotato di senso l'ultima occorrenza di quell'"orrenda" ed allusiva parola.

Dunque, la censura dovette aver giocato un ruolo decisivo nel ridurre l'ambiguità con cui il drammaturgo aveva voluto minare l'eterosessualità di Oreste. Invece, conclusioni più prudenti vengono suggerite dall'analisi delle varianti che investono l'invettiva misogina di Eros. Si prenda in esame il seguente passo, che si trascrive seguendo il dettato di Abis (p. 46/2):

Via! Via tutte! Non son cose che dovete sentire voi, queste! Via! E soprattutto te, cagna! Cosa sei venuta a fare, qui? A rinfacciarmi che t'ho venduta all'Amilcare? Sei venuta per quello? E cosa vuoi che m'importi, a me! Non m'importa più di niente! L'unica cosa che mi poteva salvare, non c'è più! A portarmela via, ci ha pensato il Padreterno! Ma, se lui fa così, cosa può pretendere che facciamo, noi? Cosa può pretendere?

Già nella prima edizione consegnata alla censura (A.I e A.II, p. 139), «A portarmela via, ci ha pensato il Padreterno! Ma, se lui fa così, cosa può pretendere che facciamo, noi? Cosa può pretendere?» viene significativamente omesso⁵⁸⁷: quello che potrebbe sembrare un tipico esempio di taglio censorio (dovuto all'attenzione democristiana ad evitare allusioni religiose non rigorosamente celebrative), si presenta invece come una scelta compiuta in autonomia⁵⁸⁸ (una forma di autocensura preventiva?). Così, anche l'attacco più violento alla prostituta Mina («A rinfacciarmi che t'ho venduta all'Amilcare? Sei venuta per quello? E cosa vuoi che m'importi, a me!»), dattiloscritto in A.I e A.II, in Abis – il copione annotato da Aliprandi – subisce una cassatura manoscritta⁵⁸⁹ (probabilmente al fine di alleggerire il testo eliminando riferimenti a fatti già noti allo spettatore), confermata poi nella seconda e terza redazione⁵⁹⁰. Il riferimento alla funzione redentiva dell'amore di Eros per Lino – «L'unica cosa che mi poteva salvare, non c'è più!» – venne segnalato da Francesco Muti in A.I (e non sorprende, perché proprio in questa lettura casta, ancorché colpevolizzante e peccaminosa, dell'amore omosessuale consiste gran parte dello scandalo de *L'Ariald*)⁵⁹¹. Tuttavia, nello stendere la seconda e terza edizione, l'intervento censorio non venne assecondato e la battuta non venne modificata. A seguito di ulteriori segnalazioni dei revisori⁵⁹², Testori e Visconti si limitarono ad ammorbidire ulteriormente l'invettiva contro Mina, espungendo la parola «cagna», sicché nella terza edizione la battuta così si legge: «Via! Via tutte!

⁵⁸⁵ Cfr. A.I e A.II, p. 138, Abis, p. 45/2, B.I e B.II, p. 40/2 (*infra*, p. 798).

⁵⁸⁶ C.I, C.II e C.III, p. 72 (in C27B l'intera battuta è cass., con «il maschio che dico» già corr. a penna in «quel che dico»).

⁵⁸⁷ In Abis viene cass. a matita rossa e lapis (*infra*, p. 799).

⁵⁸⁸ In C27B è cass. a matita.

⁵⁸⁹ In C27B è cass. a matita.

⁵⁹⁰ B.I e B.II, p. 41/2, C.I, C.II e C.III, p. 73 (*infra*, p. 799).

⁵⁹¹ Si vedano a tal proposito la dichiarazione d'autore («Per me Eros è un personaggio che tenta la redenzione. Egli va contro la sua natura cercando di salvare Lino dall'abisso, egli cerca di trasformare la sozzura del suo vizio in un puro sentimento d'amore») e la relativa nota di biasimo di Padre Colombo, critico teatrale del Centro di San Fedele (in G. Bocca, *L'Ariald*, *parliamone*, op. cit.). Cfr. anche L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., pp. 20-21.

⁵⁹² In B.I l'intera battuta è segnalata con tratti a matita rossa e lapis, è inoltre appuntata in FRT, fasc. 899/19353, *Verbale di commissione*, 14 novembre 1960, e FRT fasc. 899/19431, *Proposta di valutazione*, f.to F. Muti.

Non son cose che dovete sentire voi, queste! E soprattutto te! Cosa sei venuta a fare, qui? Non m'importa più niente! L'unica cosa che mi poteva salvare, non c'è più»⁵⁹³. Dunque, la «maledizione alle donne», a detta di Testori così «determinante nei confronti della formulazione tragica di Eros», ne uscì decisamente depotenziata⁵⁹⁴ (solo parzialmente per ragioni censorie) e la versione finale vede il personaggio di Eros tratteggiato con toni meno aspri, ma anche meno enfatici⁵⁹⁵.

Dall'analisi delle varianti dell'intera tragedia, come si possono analizzare nell'edizione proposta in Appendice F, si possono delineare alcune tendenze circa il peso degli interventi di censura nelle campagne correttive: la segnalazione dei tagli puntuali ha avuto poco peso nel passaggio dalla prima alla seconda edizione dell'opera (a cui d'altronde non venne concesso il nulla osta), mentre in vista della terza versione autore e regista si trovarono costretti a tener in maggior conto le proposte ufficiosamente trasmesse dagli uffici governativi, in una resa senza condizioni, o quasi.

Tra le poche battute che non vennero alterate né per indicazioni censorie né per quelle di regia, si conta l'invocazione che chiude l'opera⁵⁹⁶ («L'ARIALDA E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite, venite»⁵⁹⁷), cui Testori affida «la catarsi dell'intera tragedia» e che segna la cifra del profondo pessimismo dell'autore (di «predestinazione giansenistica» scrisse De Monticelli)⁵⁹⁸. L'unica speranza per i vivi risiede nei «morti»⁵⁹⁹, i quali, dopo aver ossessionato Arialda nel corso dei due tempi, nel finale vengono ostinatamente richiamati in terra dalla protagonista. Il terzo grande tema che sorregge *L'Arialdà*, quello sepolcrale, tra i più rilevanti dalla prospettiva testoriana⁶⁰⁰, rimane dunque intatto; gli altri due, quello erotico e quello politico (a ben vedere complementari)⁶⁰¹, vengono invece indeboliti nella loro carica eversiva.

⁵⁹³ Si veda anche la trascrizione riportata in *Fotocronaca dell'Arialdà*, appendice di A. Tinterri, *Un teatro contro*, cit., p. 134.

⁵⁹⁴ Alle stesse conclusioni conduce l'analisi del copione 27B (cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 63).

⁵⁹⁵ A tal proposito, si vedano le critiche stilistiche mosse al finale da Attilio Bertolucci (*L'Arialdà* [1961], in Id., *Ho rubato due versi a Baudelaire*, a cura di G. Palli Baroni, cit., p. 144), il quale scrisse di un «pericolo» sfiorato, criticando anche l'«assolo stridulo, espressionistico (ellenico-germanico)» di Arialda che chiude l'opera.

⁵⁹⁶ Cfr. C.I, C.II e C.III, p. 73, la battuta viene segnalata solo in A.I, p. 141 (*infra*, p. 801).

⁵⁹⁷ G. Testori, *L'Arialdà*, cit., p. 78.

⁵⁹⁸ Roberto de Monticelli, *In scena a Roma il grande affresco popolare di Testori. Alla prima dell'"Arialdà" violenta burrasca*, in «Il Giorno», 23 dicembre 1960, p. 8 (l'articolo è conservato in FRT, b. 899).

⁵⁹⁹ Cfr. a tal proposito Annamaria Sapienza, *Censura e dibattito culturale. Il caso dell'Arialdà di Giovanni Testori*, in *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio e Irene Chirico, Napoli, Guida editori, 2015, pp. 517-518.

⁶⁰⁰ Cfr. L. Doninelli, *Conversazioni con Testori*, cit., p. 28.

⁶⁰¹ Cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 22, e M. Giori, *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti*, pp. 259-260.

Correndo il rischio di banalizzarla, venne quindi accentuata la disperata poetica testoriana, così lontana dall'edificante e convenzionale moralismo del codice penale e delle leggi di censura⁶⁰², ma comunque, come si anticipava nel paragrafo introduttivo del presente capitolo, profondamente e cattolicamente moralista⁶⁰³. Tale sostrato morale venne compreso da due lettori d'eccezione quali Carlo Bo e Pier Paolo Pasolini⁶⁰⁴ (che ne diedero un antitetico giudizio di valore) e, forse, alla fine anche dagli addetti alla revisione preventiva («Mai sulla scena mi è accaduto di vedere un'opera così cruda e disperata. [...] La rappresentazione [...] lascia una profonda impressione di amarezza e di tristezza. Quelle passioni e la fatalità che le domina, trascinano i personaggi verso la disperata constatazione di una vita dove non brilla la più lieve luce di speranza»)⁶⁰⁵; non poté – o non volle – accorgersene il Procuratore Spagnuolo, che proprio nella Milano di Testori (e di Visconti) avrebbe ordinato il sequestro de *L'Arialda*.

⁶⁰² Si veda quanto scritto da Giorgio Bassani nel Programma di sala dell'Eliseo: «Il conformismo [...] ha paura delle religioni che non siano quelle codificate e previste dallo Stato» (cit. in A. Tinterri, *Un teatro contro*, cit., p. 100).

⁶⁰³ «Sembra abbastanza strano che non se ne siano accorti al Ministero che ha ostacolato una rappresentazione che avrebbe dovuto incoraggiare» (A. Bertolucci, *L'Arialda*, cit., p. 145).

⁶⁰⁴ Per il commento del sequestro da parte di Carlo Bo cfr. *L'occhio della morale* [1961], in C. Bo, *Testori*, a cura di G. Santini, cit., p. 13, si veda anche la perizia del critico ligure in difesa dell'opera, trascritta in A. Tinterri, *Un teatro contro*, cit., pp. 104-106. Pasolini vide ne *L'Arialda* «un tipico prodotto – sia pure combattuto, incerto, e in certi versi rovesciato – del moralismo e della disperazione cattolica che sono tipici della più alta tradizione lombarda» (*Il censore e "L'Arialda"* [1961], in Pier Paolo Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 2006, p. 926).

⁶⁰⁵ FRT, fasc. 899/19353, *Appunto per il Ministro*, 20 dicembre 1960, f.to N. de Pirro.

APPENDICI

A) Lo spoglio dello schedario: 208 copioni sottoposti a revisione e non approvati

Legenda:

- a. autorizzato
 c.t. autorizzato con tagli
 c.o. autorizzato con osservazioni
 n.a. non autorizzato

Gli autori italiani contemporanei

Nome	Titolo	Data revisione	Genere	Approvazione	Censori	Fasc.
Benelli Sennuccio	<i>Le valigie erano pronte</i>	22.05.51	Commedia	c.t.		6645
Beonio Brocchieri Vittorio	<i>L'affare Eschilo</i> <i>Il convegno dei cinque</i>	08.02.54	Commedia Atto unico	c.t.	Ermini	10426 19046
Bertelli Flavio	<i>E la storia si ripete</i>	17.12.51	Commedia in 1 atto	c.t.	de Pirro	7397
Berto Giuseppe, Biancoli Oreste	<i>Imitazione di Cristo</i>	1951	Dramma	n.a.		6404
Bertolini Alberto	<i>Borinage</i>	23.09.51	Commedia	c.t.	de Pirro	7050
Betti Ugo	<i>Un albergo sul porto</i>	29.11.49	Dramma in 3 atti	c.t.		4506
	<i>Delitto all'isola delle capre</i>	12.10.50	Dramma in 3 atti	c.t.	De Biase	5619
		09.01.61		c.t.		19553
	<i>Ispezione</i>	01.03.47	Commedia	c.t.	Franco	2035
	<i>La padrona</i>	08.06.57	Commedia	c.t.		15478
<i>La regina e gli insorti</i>	03.01.51	3 atti	c.t.	De Biase	5964	
Binazzi Massimo	<i>L'agguato</i>	1951	Monologo in 1 atto	c.t.	De Pirro, Tudini	6705
Bompiani Valentino	<i>Teresa-Angelica</i>	07.08.59	Commedia in 3 atti	c.t.		16422
Bontempelli Massimo	<i>L'innocenza di Camilla</i>	15.04.49	Commedia in 3 atti	c.t.		3842
		15.06.61		c.t.		19997
Brancati Vitaliano	<i>Don Giovanni involontario</i>	26.05.56		c.t.		14157

	<i>Una donna di casa</i>	06.02.58		c.t.		16542
	<i>La governante</i>	18.01.52		n.a.		7426
		30.10.56		n.a.		14655
	<i>Raffaele</i>	16.01.61		c.t.		19547
Brogelli Renato	<i>La pensione de la sora Camilla</i>	24.03.49	3 atti	c.t.		3786
Bucciolini Giulio	<i>C'è sotto qualcosa</i>	25.08.51	Commedia in 3 atti	c.t.	De Pirro	6888
Buzzati Dino	<i>L'uomo che andrà in America</i>	08.12.61	Commedia in 2 tempi	c.t.		20582
Cafiero, Di Majo Gaspare	<i>Torna al paesello</i>	21.03.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7727
Cagliari Emilio	<i>La dolce aggressione</i>	23.12.49	Commedia in 3 atti	c.o.	Lodovici	4481
Candoni Luigi	<i>Il bagaglio di ognuno</i>	23.02.52	Dramma	c.t.	de Pirro	7615
	<i>Dio non ha fretta</i>	14.06.55	Commedia	c.t.		12757
	<i>Un uomo da nulla</i>	18.03.53	Commedia	c.t.	De Biase	9201
Cenzato Giovanni	<i>Dopo la gioia</i>	14.02.52	Commedia in 3 atti	c.t.	de Pirro	7613
Cesareo Giovanni Alfredo	<i>La mafia</i>	24.06.50	3 atti	n.a.		5005
Ciaceri Benedetto	<i>Il prigioniero</i>	21.05.49	3 atti	c.t.		3944
Ciconi Teobaldo	<i>La statua di carne</i>	1944-50		c.t.	Spataro, De Biase	81
Codignola Luciano	<i>Il gesto</i>	20.12.61	Commedia	c.t.		20436
Curcio Armando	<i>Tarantella napoletana</i>	10.09.52	Commedia	c.t.	de Pirro	8442
Da Prati Pino	<i>Casa meridiana</i>	1955	Commedia	n.a.		12520
D'Errico Ezio	<i>La dama di cuori</i>	30.06.50	3 atti	c.t.	de Pirro	5246
Di Leo Fernando	<i>Lume del tuo corpo è l'occhio</i>	02.07.51		c.t.	De Biase	6738
di Salle Glauco	<i>Fine dell'uomo</i>	10.10.53	Commedia	n.a.		4849
Dursi Massimo	<i>Posteri</i>	06.02.54	Commedia	c.t.	Ermini	10433
Duse Enzo	<i>Nudo alla metà</i>	03.09.52	Commedia	c.t.	de Pirro	8411
Flaiano Ennio	<i>Il caso Papaleo</i>	24.05.60, 23.10.61	Atto unico	c.t.		18984
	<i>Un marziano a Roma</i>	13.10.60	Commedia	c.t.		19193
Fo Dario	<i>Chi ruba un piede è fortunato in</i>	18.08.61	Commedia musicale in	c.t.		20160

	<i>amore</i>		2 atti			
	<i>Gli arcangeli non giocano a flipper</i>	10.09.59	Commedia	c.t.		18180
Fratti Mario	<i>La partita</i>	12.05.60	Atto unico	c.t.		18981
Fusco Giancarlo	<i>Un cannone per Mariù</i>	15.09.61	Commedia	c.t.		20197
Giovaninetti Silvio	<i>I lupi</i>	22.11.61	Commedia	c.t.		20462
	<i>Oro matto</i>	05.08.49	3 atti	c.t.		4104
Greppi Antonio	<i>Il cerchio magico</i>	01.12.51	Commedia	c.t.	de Pirro	7356
Insanguine Nino	<i>A canzone do cucchiere</i>	04.08.49	1 atto	c.t.		4179
	<i>Pasquale Bruno</i>	04.08.49		n.a.		4121
	<i>Serenatella a na cumpagna 'e scola</i>	07.05.50		c.t.		5123
	<i>La storia di un bandito – Giuseppe Musolino</i>	12.01.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7494
	<i>Le vicende di un bandito</i>	04.08.49		n.a.		4120
Joppolo Beniamino	<i>I soldati conquistatori</i>	07.05.49	3 atti	c.o.		3884
Lodovici Cesare Vico	<i>Caterina da Siena</i>	07.06.50	2 tempi	c.t.		5211
Lombardo Carlo	<i>Una bottiglia di champagne</i>	20.11.50	Operetta in 3 atti	c.t.	De Biase	5830
Lombardo Carlo, Costa Mario Pasquale	<i>Marinai in bordata</i>	31.08.51	Operetta	c.t.	de Pirro	6998
Malaparte Curzio	<i>Du côte de chez Proust</i>	11.02.58	Commedia	c.t.		16580
	<i>Sexophone</i>	18.07.55	Commedia	c.t.		12951
	<i>Il capitale</i>	23.10.59	Commedia	c.t.		18344
Mantovani Marisa	<i>Ai tre ponti ci sono i fantasmi</i>			n.a.		7721
Manzari Nicola	<i>Il miracolo</i>	25.11.49	3 atti	c.t.		3487
	<i>I morti non pagano tasse</i>	07.11.51; 10.59	Commedia	c.t. (51); a. (59)	de Pirro	7239
Mazzucco Roberto	<i>Il mondo alla rovescia</i>	13.04.61	Scena comica	c.t.		19795
Meano Cesare	<i>Diana non vuole amore</i>	29.02.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7743
Messina Gaetano	<i>La madre</i>	05.09.51	Dramma in 3 atti	n.a.		6767
Miele Giuditto	<i>Canciello 'e sposa</i>	21.11.52	Commedia	c.t.	de Pirro	8633
Montanelli Indro	<i>Cesare e Silla</i>	28.09.57	Commedia	c.t.		15978
	<i>Kibbutz</i>	18.10.61	Dramma in	c.t.		20281

			3 atti			
	<i>Viva la dinamite</i>	25.03.60	Commedia	c.t.		16444
Moravia Alberto	<i>La mascherata</i>	13.03.54	Commedia	c.t.	Ermini	10578
Nicolaj Aldo	<i>Gli asini magri</i> (Ovv. <i>La mula</i>)	05.05.55	Commedia	n.a.		12468
		13.04.61		c.t.		19793
	<i>Teresina</i>	07.05.54	Commedia	c.t.		10875
Ottieri Ottiero	<i>I venditori di Milano</i>	29.02.50	Commedia	c.t.		18695
Parenti Franco, Fo Dario, Durano Giustino	<i>I sani da legare</i>	12.06.54	Rivista	c.t.	Ermini	10948
Pavese Cesare	<i>Dialoghi con Leucò</i>	16.03.60	Commedia	c.t.		18789
Pensa Carlo Maria	<i>Gli altri ci uccidono</i>	03.03.54	Commedia	n.a.		10551
Pinelli Tullio	<i>La croce deserta</i>	03.10.50	Libretto per opera lirica	c.t.	de Pirro	5386
	<i>Gorgonio</i>	30.01.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7560
Ripellino Angelo Maria	<i>Intolleranza</i>	13.04.61	Commedia	c.t.		19811
Rocca Guido	<i>Il solito esagono</i>	20.02.59	Un atto	c.t.		17688
Roli Mino, Gioi Vivi	<i>Saffo</i>	28.11.60	Commedia musicale in 2 atti	c.t.		19389
Rovetta Gerolamo	<i>Papà eccellenza</i>	27.10.49	Dramma in 3 atti	c.t.		3393
Salce Luciano	<i>Don Jack</i>	04.03.58	Commedia	c.t.		16405
	<i>Lieto fine</i>	18.12.59	Commedia	c.t.		18501
Sartori Domenico	<i>Macerie</i>	27.06.49	3 atti	c.t.		4024
	<i>La Toscanella</i>	27.06.49	3 atti	c.t.		4025
Savinio Alberto	<i>Cristoforo Colombo</i>	02.05.52	Commedia radiofonica in 3 atti	c.t.	De Biase	7930
Sollima Sergio	<i>Apocalisse a Capri</i>	06.03.51	Commedia in 3 atti	c.t.	de Pirro	6297
Soranzo Gianni	<i>La ninfea</i>		Commedia in 3 atti	n.a.		13578
Svevo Italo	<i>La verità</i>	17.08.56	Commedia radiofonica in 1 atto	c.o.		14603
Terron Carlo	<i>Colloquio col tango</i>	22.07.61	Atto unico	c.t.		20093
	<i>Non c'è pace per l'antico fauno</i>	03.07.52	Commedia	c.t.	de Pirro	8117
	<i>Processo agli innocenti</i>	28.10.50	Commedia in 3 atti	c.t.	de Pirro	5721

Testori Giovanni	<i>L'Arielda</i>	10.60	Dramma	n.a.		19353
	<i>La Maria Brasca</i>	29.02.60	Commedia	c.t.		18694
Troisi Dante	<i>La chiamata in giudizio</i>	28.04.59	Commedia	c.t.		17620
Viola Cesare Giulio	<i>In nome del padre</i>	24.01.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7536
Zambaldi Silvio	<i>L'argento vivo</i>	12.11.54	Commedia in 3 atti	c.t.		11491
Zardi Federico	<i>Emma</i>	17.05.51	Dramma	c.t.	de Pirro	6560
	<i>I giacobini</i>	06.04.57	Dramma	c.t.		15413
	<i>I marziani</i>	29.02.60	Commedia	c.t.		18670
Zavattini Cesare	<i>Come nasce un soggetto cinematografico</i>	09.07.59	Monologo in 2 tempi	c.t.		18083

Gli autori stranieri contemporanei

Nome	Titolo	Data revisione	Genere	Approvazione	Censori	Fasc.
Achard Marcel	<i>Volete recitare con me</i>	01.09.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6990
Adamov Arthur	<i>Il ping-pong</i>	11.11.61	Commedia	c.t.		20434
Aymé Marcel	<i>Clerambard</i>	09.12.50	4 atti	n.a.		5688
	<i>La testa degli altri</i>	20.09.52	Commedia	n.a.		8340
Amiel Denis, Obey André	<i>La sorridente signora Bendet</i>	25.09.44	Commedia	c.t.		104
Anouilh Jean	<i>Becket e il suo re</i>	12.11.60	Commedia	c.t.		19236
	<i>Il valzer dei toreador</i>	18.12.59	Commedia	c.t.		18479
	<i>Yeanne (ovv. Die Lerche)</i>	07.07.57	Commedia	c.t.		15689
Arout Gabriel	<i>La dama di fiori</i>		3 atti	c.t.		11450
Barillet Pierre, Gredy Jean-Pierre	<i>Amici per la pelle</i>	23.06.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6764
	<i>Il dono di Adele</i>	01.09.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6989
Beckett Samuel	<i>L'ultimo nastro di Krapp</i>	02.03.60		c.t.		18757
Behan Brendan	<i>L'ostaggio</i>	13.10.60	Commedia	c.t.		19239
Birabeau André	<i>Manouche</i>	09.05.52	Commedia in 3 atti	n.a.		7947
Bernard O., Fremont H.	<i>La cintura di castità</i>	1946	Commedia in 3 atti	n.a.		5327
Bourdet Éduard	<i>Fior di pisello</i>	1949	Commedia	n.a.		716
	<i>Fric-Frac (furto con scasso)</i>	21.10.50	5 atti	c.t.	de Pirro	5678

	<i>La prigioniera</i>	1944		c.t.	Spataro	58
		1950-1951		a.	Lodovici, Andreotti	
Brecht Bertold	<i>A coloro che verranno</i>	24.04.61		c.t.		19812
	<i>I fucili di madre Carrar</i>	17.02.53	Dramma	n.a.		8735
	<i>Puntilla ed il servo Matti</i>	05.12.61	Commedia	c.t.		18763
	<i>Schweyk nella seconda guerra</i>	23.12.60	Commedia	c.t.		19499
	<i>Tamburi nella notte</i>	15.11.57	Commedia	c.t.		16136
Caldwell Erskine, Kirkland Jack	<i>La via del tabacco</i>	1955-59		n.a.		1032
Clifford Odets	<i>Scontro nella notte</i>	16.04.51	Dramma	c.t.	De Biase	6500
Coward Noel	<i>La primavera di San Martino</i>	06.05.55	Commedia	c.t.		12653
de Ghelderode Michel	<i>Magia rossa</i>		Commedia	n.a.		18596
De Letraz Jean	<i>Una notte in casa vostra, signora</i>	10.05.49	Commedia in 3 atti	c.t.		3875
De Obaldia Renè	<i>L'azoto ovv. Il riposo del guerriero</i>	19.12.61	Commedia	c.t.		20628
Eich Günter	<i>Fischio d'allarme</i>	10.02.60	Commedia radiofonica	c.t.		18658
Evreinov Nikolaevic	<i>Le quinte dell'anima</i>	06.02.52	Monodramma	c.t.	De Biase	7546
Fast Howard	<i>Trenta denari</i>	08.04.53	Dramma	n.a.		8251
Feydeau George	<i>Occupati d'Amelia</i>	22.09.49	3 atti	c.t.		4238
	<i>Passa la mano</i>	08.03.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7726
	<i>La pulce nell'orecchio</i>	14.09.51	Commedia	c.t.	de Pirro	7021
France Anatole	<i>Il processo Crainquebille</i>	12.11.54	Commedia	c.t.		11567
Garcia Lorca Federico	<i>Yerma</i>	11.01.52	Commedia radiofonica	c.t.	De Pirro	7537
Genet Jean	<i>Le serve</i>	16.01.60	Commedia	c.t.		18411
		10.12.60		c.t.		19459
Gerald Paul, Spitzer Robert	<i>Se volessi</i>	23.06.56	Commedia televisiva	c.o.		14349
Giraudoux Jean	<i>Giuditta</i>	10.02.51	3 atti Rai	n.a.		2039
Greene Graham	<i>Il capanno degli attrezzi</i>	12.04.58	Commedia radiofonica	c.t.		16811

	<i>L'ultima stanza</i>	07.02.57	Dramma in 3 atti	c.t.		9040
Guimerà Angel	<i>La figlia del mare</i>	18.03.52	Dramma in 3 atti	c.t.	de Pirro	7830
Haguet André	<i>Il mio amico ladro</i>	12.08.50	3 atti	c.t.	Rancola	5412
Hammerstein II Oscar; Harbach Otto	<i>Rose Merie</i>	06.04.49	Operetta	c.t.		3812
Hennequin Maurice; Bilhaud Paul	<i>Le pillole d'Ercole</i>	16.08.46	Commedia	n.a.		1629
		29.07.48		n.a.		3168
Hennequin Maurice; Mitchell Georges	<i>Scompartimento per signore sole</i>	06.12.50	3 atti	c.t.	De Biase	5910
Jarry Alfred	<i>Ubu re</i>	14.06.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6629
Kaiser Georg	<i>Il cancelliere Kreheler</i>	01.09.56	Commedia	c.t.		14614
Kanin Garson	<i>Nata ieri</i>	02.11.49	3 atti	c.t.		3410
Kenan Amos	<i>Il leone</i>	18.11.59	Commedia	c.t.		18405
Kéroul Henri, Barré Albert	<i>Le Chopin</i>	16.08.46	Commedia	n.a.		1628
	<i>La signora Tantalo</i>	16.08.46	Commedia	n.a.		1626
Kingsley Sidney	<i>Buio a mezzogiorno</i>	29.05.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6613
	<i>Detective story</i>	25.01.51	3 atti	c.t.	De Biase	6121
Knittel John	<i>Via Mala</i>	25.05.55	Commedia	n.a.		12494
Kreft Bratko	<i>Ballata del tenente e Mariutka</i>	15.12.59	Dramma	c.t.		18476
Lee Masters Edgar	<i>Spoon river antology</i>	12.03.53	Commedia	c.t.	De Biase	9187
Miller Arthur	<i>Morte di un commesso viaggiatore</i>	06.02.51	Dramma in 2 atti e un requiem (per la televisione)	c.t.	De Biase	6189
		18.01.58		c.t.		16439
		06.07.61		a.		20099
Mogin Jean	<i>A ciascuno secondo la sua fame</i>	06.08.50	3 atti	n.a.		5219
Priestley John B.	<i>Svolta pericolosa</i>	24.11.49	Commedia in 3 atti	c.t.	De Biase	4505
		28.12.51		c.t.	de Pirro	7387
		12.03.56		c.t.		13912
Roussin André	<i>La cicogna si diverte</i>	27.09.51	Commedia	c.t.	de Pirro	6918
	<i>Le uova dello struzzo</i>	16.07.49	3 atti	n.a.		3767
Salacrou Armand	<i>La margherita</i>	13.01.50	1 atto	c.t.	Lodovici	4650
	<i>Le notti dell'ira</i>	11.04.52	Commedia	c.t.	de Pirro	7912
	<i>La sconosciuta di</i>	27.05.61	Commedia	c.t.		19908

	<i>Arras</i>					
	<i>La terra è rotonda</i>	19.09.46	3 atti	c.t.		1690
Sartre Jean Paul	<i>Le mosche</i>	12.11.54	Commedia	c.t.		11515
	<i>Morti senza tomba</i>	19.04.45	Commedia	c.t.		12450
Savory Gerald	<i>Giorgio e Margherita</i>	28.08.51	Commedia	c.t.	de Pirro	262
Schnitzler Arthur	<i>Girotondo (Gurevich Idep.)</i>	09.48	Commedia	n.a.		3300
Shamir Moshe	<i>La guerra dei figli della luce</i>	04.08.61	Dramma	c.t.		20171
Shaw Irwin	<i>Lucy Crown</i>	10.11.59	Commedia	c.t.		18349
Schehadé Georges	<i>Histoire de Vasco</i>	28.02.62	Commedia	c.t.		20554
Simenon Georges	<i>La neve sporca</i>	24.11.51	Commedia	n.a.		7127
Tarn Adam	<i>Delitto al Central Park</i>	27.03.53	Commedia	n.a.		8595
Toller Ernst	<i>Il mutilato (Hinkemann)</i>	31.01.49	3 atti	c.t.		3654
	<i>Oplà, noi viviamo!</i>	27.11.51		c.t.	de Pirro	7082
Ustinov Peter	<i>L'amore dei quattro colonnelli</i>	22.11.51	Commedia	c.t.	de Pirro	7290
Van Druten John William	<i>Io sono una macchina fotografica</i>	19.09.52	Commedia	c.t.	de Pirro	8436
Vauthier Jean	<i>Il personaggio che combatte</i>	15.04.59	Commedia	c.t.		17830
Wesker Arnold	<i>Radici (Titolo originale: La trilogia)</i>	25.11.61	Commedia	c.t.		20484
Williams Tennessee	<i>27 vagoni di cotone</i>	03.04.54	Dramma	n.a.		10580
	<i>I blues</i>	27.01.54	Commedia Rai	c.t.	Ermini	10260
	<i>La camera buia</i>	30.12.54	Commedia	n.a.		12024
	<i>Estate e fumo</i>	29.09.50	2 parti	c.t.	de Pirro	5557
	<i>Ritratto di donna</i>	06.04.49	1 atto	c.t.		3823
	<i>Un tram che si chiama desiderio</i>	11.01.49	11 quadri	c.t.		3594
Winsloe Christa	<i>Ragazze in uniforme</i>	31.08.50	3 atti	c.t.	de Pirro	5398
Zweig Stefan	<i>L'agnello del povero</i>	31.01.52	Tragicommedia Rai	c.t.	de Pirro	7610

I classici

Nome	Titolo	Data	Genere	Approvazione	Censori	Fasc.
------	--------	------	--------	--------------	---------	-------

		revisione				
Aristofane	<i>Le donne in Parlamento</i>	12.08.49	Commedia	c.t.		4156
Boccaccio Giovanni	<i>Fra cipolla predica in piazza</i>	19.10.50	1 atto	n.a.		5548
Buchner Georg	<i>La morte di Danton</i>	12.12.50		c.t.	De Biase	5923
Calmo Andrea	<i>La spagnola</i>	05.12.61	Commedia	c.t.		20519
Caragiale Ion Luca	<i>Don Leonida a tu per tu con la reazione</i>	27.01.56	Commedia	c.t.		13661
Caro Annibal	<i>Commedia degli straccioni</i>	07.12.50	5 atti	c.t.	De Biase	5904
Della Porta Giambattista	<i>La fantesca</i>	27.09.51	Commedia in 5 atti	c.t.	de Pirro	6985
De Musset	<i>Lorenzaccio</i>	23.12.54	Commedia	c.t.		11731
De Rojas Fernando	<i>La celestina</i>	14.06.48	Commedia	c.t.		3090
Folgore da San Gimignano	<i>I sonetti dei mesi</i>		Commedia	c.t.		14605
Goldoni Carlo	<i>La cameriera brillante</i>	08.05.56	Commedia TV	c.t.		14174
Ibsen Henrik	<i>Peer Gynt</i>	05.12.59	4 atti	c.t.	De Biase	5902
	<i>Spettri</i>	29.10.54	Commedia televisiva	c.t.		11703
Machiavelli Niccolò	<i>La Mandragola</i>	24.10.53	Commedia	n.a.		6532
Shakespeare William	<i>Enrico IV</i>	16.06.51	Dramma	c.t.	de Pirro	6711
Verga Giovanni	<i>Cavalleria rusticana</i>	29.01.51	1 atto	c.o.	De Biase	6183

B) Le opere teatrali sottoposte a censura: Bassani, Brancati, Moravia, Pasolini, Testori

Fondo	Opera	Segnatura	Note
GIORGIO BASSANI			
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Una lapide in via Mazzini</i>	1002/20779	Rai Tv. Adattamento di Romildo Craveri e Alberto Ca' Zorzi Noventa
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Il giardino dei Finzi-Contini</i>	464/9567 RT	
VITALIANO BRANCATI			
Fondo revisione teatrale (1944-1962)	<i>Raffaele</i>	207/5740	Rai
		914/19547	
	<i>La Governante</i>	624/7426	
		624/14655	
	<i>Le trombe d'Eustachio</i>	288/7635	Rai
		648/15108	Anche in FCT: fasc. 220/399
	<i>Don Giovanni involontario</i>	600/14157	Anche in FCT: fasc. 282/5150
	<i>Una donna di casa</i>	723/16542	
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?</i>	777/17605	Anche in FCT: fasc. 486/9173
	<i>Questo matrimonio si deve fare!</i>	855/18795	
	<i>Questo matrimonio si deve fare!</i>	493 RT	
	<i>Singolare avventura di Francesco Maria</i>	974 RT	
	<i>La sceneggiatura</i>	1156 RT	
	<i>Raffaele</i>	1344 RT	
		1815 RT	
	<i>La Governante</i>	8501 RT	
		4351 RT	
	<i>Don Giovanni involontario</i>	5724 RT	
<i>Una donna di casa</i>	4576 RT		
<i>Don Giovanni in Sicilia</i>	7181 RT		
<i>Le nozze difficili</i>	7916 RT		
<i>Il Bell' Antonio</i>	9520 RT		
ALBERTO MORAVIA			
Fondo revisione teatrale (1944-1962)	<i>Gli indifferenti</i>	2935	
	<i>La mascherata</i>	424/10578	
	<i>Il provino</i>	13131	
	<i>Beatrice Cenci</i>	14252	
	<i>Non approfondire</i>	719/16450	
	<i>L'equivoco</i>	999/20736	Tv
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Il guardiano</i>	470 RT	
	<i>Il mondo è quello che è</i>	2697 RT	
	<i>L'intervista</i>	2936 RT	

		4969 RT	
	<i>Il dio Kurt</i>	3778 RT	
	<i>La vita è gioco</i>	4643 RT	
	<i>Le donne di Moravia</i>	4713 RT	
		5799 RT	
	<i>Calcoli frettolosi</i>	4775 RT	
	<i>Omaggio a James Joyce ovv. Il colpo di Stato</i>	4969 RT	
	<i>Gli indifferenti</i>	6200 RT	
	<i>Beatrice Cenci</i>	6224 RT	
	<i>Abramo in Africa</i>	6480 RT	
	<i>Le nuove donne di Moravia</i>	7055 RT	
	<i>Picasso</i>	11106 RT	
	<i>Voltati, parlami</i>	11120 RT	
	<i>L'angelo dell'informazione</i>	11345 RT	
	<i>La ciociara</i>	11463 RT	
	<i>La cintura</i>	11690 RT	
	<i>Paradiso</i>	13003 RT	
PIER PAOLO PASOLINI			
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Pilade</i>	408D/4107 RT	
		9784 RT	
	<i>Affabulazione</i>	222/7402 RT	
	<i>Il vantone</i>	250, 790D/7675 RT	Fascicolo assente
	<i>Calderon</i>	7887 RT	
		9250 RT	
	<i>Miles gloriosus</i>	8680 RT	
	<i>Orgia</i>	10110 RT	
	<i>P.P.P.</i>	10570 RT	Concerto per voce recitante e chitarra
	<i>Uccellacci e uccellini</i>	11072 RT	
	<i>PPP. Lettura per amore e per forza di versi e prosa</i>	12142 RT	A cura di Ugo De Vita
	<i>Porcile</i>	13182 RT	
	<i>Le ceneri di Roma</i>	13917 RT	
<i>Una disperata vitalità</i>	14309 RT		
<i>Il classico P.P.P.</i>	15426 RT		
GIOVANNI TESTORI			
Fondo revisione teatrale (1944-1962)	<i>Le Lombarde</i>	170/4833	
	<i>La Maria Brasca</i>	847/18694	
	<i>L'Arialda</i>	899/19353 e 19431	
Fondo revisione teatrale (1962-1998)	<i>Il Dio di Roserio</i>	4862 RT	Tv
	<i>L'Amleto</i>	5762 RT	
	<i>Macbetto</i>	6651 RT	
	<i>L'Arialda</i>	7705 RT	
	<i>Edipus</i>	8015 RT	
		8379 RT	
	<i>Interrogatorio a Maria</i>	9050 RT	
	<i>Fine dello scarozzante</i>	9427 RT	
<i>Post-Hamlet</i>	10459 RT		

	<i>I Promessi sposi alla prova</i>	10810 RT	
	<i>Erodiade</i>	11062 RT	
	<i>Confiteor</i>	11812 RT	
	<i>In Exitu</i>	12665 RT	
		15819 RT	
	<i>Verbò</i>	12932 RT	
	<i>Conversazione con la morte</i>	13214 RT	
	<i>Sfaust</i>	13326 RT	
	<i>Sdisorè</i>	13821 RT	
	<i>La Maria Brasca</i>	6/14162 RT	
	<i>I tre lai</i>	14636 RT	
	<i>Cleopatràs</i>	15392 RT	

C) Inventario parziale del Fondo Revisione Teatrale

Nota metodologica

Viene qui presentato l'inventario parziale dei documenti conservati nel Fondo Revisione Teatrale (FRT) dell'Archivio Centrale dello Stato, che conserva le carte relative alla censura della letteratura drammatica e dei programmi radiofonici e televisivi tra il 1946 e il 1962¹. La totalità dei documenti conservati è raccolta in 21.064 fascicoli, ognuno dei quali generalmente contiene le carte relative a tutte le rappresentazioni di un'unica opera presentata in revisione. I fascicoli sono numerati progressivamente in base alla data di apertura della pratica di revisione (per lo più corrispondente alla data in cui per la prima volta un testo è stato sottoposto a censura), e sono archiviati in buste che contengono un numero non omogeneo di fascicoli.

Seguendo il modello dell'Inventario del Fondo Censura Teatrale (1931-1944) curato da Patrizia Ferrara², le opere sottoposte a revisione non sono state inventariate seguendo l'ordine della segnatura archivistica, bensì sono state accorpate sotto il cognome dei corrispettivi autori, elencati in ordine alfabetico. Infatti, quando sarà completato³, l'inventario del FRT non sarà solamente un semplice, seppure indispensabile, strumento di ricerca archivistica, un mero elenco di documenti ordinati secondo il metodo storico, cioè rispettando esclusivamente e categoricamente l'ordine di conservazione delle carte (in questo caso l'ordine dei fascicoli)⁴. Si vuole invece mettere a

¹ Nel fondo sono conservati anche alcuni documenti risalenti al biennio 1944-1945. Inoltre, in rari casi, nei fascicoli del FRT si possono trovare le carte relative alle pratiche condotte durante il periodo fascista: probabilmente si tratta di documenti recuperati dai funzionari repubblicani per risalire all'esito della revisione di un'opera durante il Ventennio e poi mai risistemati nei fascicoli che oggi compongono il Fondo Censura Teatrale (1931-1944). Tali documenti, anteriori al 1944, sono stati inventariati alla stregua degli altri.

² *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., voll. I e II. Secondo le volontà della curatrice, l'Inventario del Fondo Censura Teatrale si configura come «uno strumento di consultazione di immediata e facile lettura» (ivi, p. 135). Per quanto possibile e nonostante alcune modifiche dovute alle differenti caratteristiche dell'oggetto archivistico, il modello è stato seguito sia per i criteri utilizzati che per l'aspetto grafico, con l'obiettivo di dare continuità agli inventari di due fondi strettamente legati e complementari. Ma, soprattutto, si è concepita la stesura dell'inventario nella medesima ottica che caratterizza l'opera di Ferrara, così che invece di un «mero elenco di fascicoli», si ottenesse «un repertorio della produzione teatrale e radiofonica italiana [...] diviso per autore e arricchito di dati e informazioni significativi ai fini della ricerca» (*ibidem*).

³ Dato il numero estremamente elevato dei documenti, per stilare l'inventario completo sarà necessario un lavoro d'equipe.

⁴ A questo scopo è in fase di progettazione l'allestimento di un Database liberamente consultabile online.

disposizione della comunità scientifica uno strumento di per sé significativo, in grado di fornire un immediato, ma il più possibile esaustivo, resoconto della censura della letteratura drammatica nel secondo dopoguerra, e, più in generale, utili informazioni in merito alla storia del teatro contemporaneo in Italia. In questo modo, si otterrà dunque una mappa oggettiva ma “parlante” delle opere che furono sottoposte a revisione censoria e quindi messe in scena tra il 1946 e il 1962, che testimonierà tra l’altro il numero complessivo delle rappresentazioni di una medesima opera drammatica, la vivacità culturale di una singola città, di un teatro o di una compagnia teatrale.

La novità maggiore che caratterizza questo prototipo d’inventario rispetto a quello del Fondo Censura Teatrale è che, oltre ai dati riguardanti l’opera e la sua rappresentazione a teatro, sono state segnate di volta in volta tutte le informazioni che riguardano la censura: l’esito della revisione (non solo quando l’opera è stata integralmente respinta) e i nomi dei funzionari che hanno seguito la pratica e ne hanno firmato i documenti conservati (in età repubblicana erano state d’altronde introdotte una serie di figure dedite alla revisione degli spettacoli e che sostituivano il censore unico d’epoca fascista). Dato che il giudizio censorio in merito a una medesima opera poteva mutare con il variare del richiedente o dell’anno della messa in scena, è stato necessario indicare le informazioni relative ad ogni rappresentazione di una stessa pièce.

Come evidente, non ci si è limitati a riportare i dati desunti dalla copertina dei fascicoli (sulla quale veniva generalmente segnalato solamente il nome dell’autore, il titolo dell’opera e il numero del fascicolo), bensì sono stati consultati tutti i documenti conservati nel fondo e qui inventariati⁵. Tutte le informazioni sono state trascritte così come si presentano nei documenti d’archivio; solo in alcuni casi, quando è stato possibile e lo si è ritenuto opportuno (ad esempio per colmare evidenti e inficanti lacune, quali il nome dell’autore, o laddove siano stati riscontrati errori grossolani), le notizie tramandateci dalle carte sono state integrate mediante ulteriori ricerche. Ogni intervento di questo genere è stato puntualmente segnalato mediante l’uso delle parentesi quadre. Le informazioni che non sono state reperite nei materiali d’archivio e che non sono state integrate, sono state omesse.

Di seguito vengono elencati tutti gli elementi indicati per ogni opera inventariata, secondo l’ordine utilizzato nell’inventario e segnalando alcuni casi particolari o eccezioni:

❖ Informazioni sull’opera (senza rientro):

- **Cognome e nome dell’autore** (in neretto): in caso di autori plurimi, i nomi dei vari autori, segnalati uno di seguito all’altro e divisi da una lineetta, sono stati registrati secondo l’ordine riportato nella copertina del fascicolo (tutti i nomi degli autori sono stati poi inseriti nell’indice dei nomi in calce all’inventario). In presenza di pseudonimi, si è comunque fatto perno sul nome originario dell’autore (tranne in quei casi in cui gli autori

⁵ In alcuni casi, la lettura dei verbali ha consentito di ricostruire parte della storia censoria di un’opera. Ad esempio, a volte non è stata conservata alcuna testimonianza relativa alle vicende censorie di una data rappresentazione, del cui esito siamo però a conoscenza perché riportato in un documento relativo ad una messa in scena successiva. In questo caso è stato comunque segnalato l’anno della rappresentazione e l’esito della revisione di cui non sono stati direttamente tramandati i documenti.

più noti sono meglio conosciuti con il loro pseudonimo⁶), trascrivendo gli pseudonimi tra parentesi tonde subito dopo il nome (nell'indice dei nomi finale si possono effettuare ricerche anche a partire dagli pseudonimi). In chiusura dell'inventario parziale, separati da una riga bianca, si trovano i titoli dei quali non si ha riscontro del nome dell'autore;

- **Titolo dell'opera** (in corsivo): tra le opere di uno stesso autore, i titoli sono stati segnati in ordine cronologico, a partire dalla data della prima richiesta del nulla osta; se due opere di uno stesso autore sono state sottoposte a revisione nel medesimo anno, ai fini della progressione prevale il numero di fascicolo più basso; se infine a coincidere è sia l'anno della prima presentazione che il fascicolo (il che generalmente accade perché più opere sono state presentate con un'unica richiesta di revisione), si è seguito l'ordine alfabetico. Se per un medesimo lavoro figurano più titoli, questi sono stati tutti resi noti, secondo l'ordine in cui sono registrati nella copertina del fascicolo e separati da un «ovvero» (in tondo)⁷. I titoli vengono sempre annotati in italiano, fatta eccezione per le opere scritte in una lingua straniera e rappresentate in lingua originale (se è stato riportato sia il titolo in italiano, che in lingua originale, quest'ultimo viene inserito tra parentesi tonde subito dopo quello in italiano). Se il titolo si riferisce a una parte di un'opera più estesa, come per esempio per quanto riguarda le singole puntate di una trasmissione radiofonica, viene privilegiato il titolo della singola puntata, mentre tra parentesi viene registrato il titolo della trasmissione e, separato da una lineetta, il numero dell'episodio o la data della messa in onda. Nei rari casi in cui il titolo non è stato reperito, è stata usata la sigla «s.t.» (senza titolo, tra parentesi quadre);
- **Segnatura archivistica** (sulla stessa riga del titolo e tra parentesi tonde): il primo numero si riferisce alla busta di conservazione, il secondo, separato dal primo da una barra obliqua, al numero di fascicolo. Se i documenti relativi a una stessa opera sono conservati in due o più fascicoli differenti (ciò avviene in presenza di domande di revisione molto distanti nel tempo oppure quando viene presentato nuovamente un titolo a cui non era stato concesso il nulla osta), si è reso conto della divisione dei documenti nelle diverse unità di conservazione e la segnatura è stata trascritta secondo l'ordine crescente del numero di fascicolo. In alcuni casi, documenti relativi ad un'opera sono stati erroneamente conservati nel fascicolo relativo a un'altra pièce: le informazioni desunte da quelle carte sono seguite dall'indicazione del fascicolo nel quale sono custodite (posta tra parentesi tonde e preceduta dalla dicitura «cfr.», «confronta»);
- ❖ **Informazioni sulla rappresentazione** (tra caporali e con rientro sinistro):
 - **Anno della rappresentazione**: se i documenti relativi ad una stessa rappresentazione sono stati redatti a cavallo di due anni, questi sono stati segnalati entrambi, legati da un tratto d'unione. Qualora l'anno non fosse indicato e in presenza di un'unica rappresentazione, l'anno è stato integrato tra parentesi quadre basandosi sulla data della prima rappresentazione delle opere conservate nel fascicolo precedente e successivo a quello senza data. Quando invece non è stato possibile risalire alla data di una rappresentazione

⁶ Si è seguito qui lo stesso criterio adottato dall'Enciclopedia Italiana.

⁷ Era frequente presentare più titoli per una stessa opera, per permettere ai revisori di scegliere quello più opportuno (e quindi per evitare che un'opera venisse censurata a causa del titolo), oppure per avere la possibilità di presentare la medesima opera con titoli diversi nelle varie tournée senza dover richiedere nuovamente l'autorizzazione (cfr. *Censura teatrale e fascismo*, a cura di P. Ferrara, cit., p. 844)

di un'opera più volte messa in scena, l'anno non è stato integrato ed è stato sostituito dalla dicitura «s.a.» («senza anno», tra parentesi quadre);

- **Città:** per i centri minori, è stata inserita tra parentesi tonde la sigla del capoluogo di provincia di riferimento. In caso di rappresentazioni in più città, sono stati segnati i nomi di tutti i centri, separati da una lineetta;
- **Teatro:** il nome del teatro della rappresentazione è a volte sostituito o accompagnato dal nome del festival o dell'evento durante il quale è avvenuta la messa in scena. Per le rappresentazioni svolte in varie città e teatri (ma da una stessa compagnia teatrale e quindi accorpate in un'unica richiesta di revisione), i nomi delle diverse città e dei diversi teatri sono segnalati nell'ordine in cui sono stati registrati nei documenti e vengono separati da una lineetta. Quando non si tratta di rappresentazioni teatrali, al posto del nome del teatro viene indicato quello della radio trasmittente o, per gli spettacoli televisivi, dello stabile nel quale sono state svolte le riprese;
- **Compagnia teatrale:** qualora non fosse presente il nome della compagnia, ma solo quello del suo direttore, è stata usata la formula «Compagnia diretta da» seguita dal nome e dal cognome del direttore. Gli acronimi più frequentemente utilizzati sono: Gad (Gruppo d'arte drammatica), Enal (Ente nazionale assistenza lavoratori) e Cral (Circolo ricreativo aziendale lavoratori);
- **Destinazione dell'opera:** teatrale (T), radiofonica (R) o televisiva (Tv);
- **Genere dell'opera:** è stato riportato il genere indicato dai censori, altrimenti quello specificato nella richiesta di revisione o sul frontespizio del copione. I generi più ricorrenti sono: Commedia, Dramma, Farsa, Rivista e Tragedia;
- **Presenza del copione:** sono quattro le possibili tipologie di copione conservate: manoscritto («ms.»), dattiloscritto («ds.»), bozze di stampa («bozze di st.») ed edito. In quest'ultimo caso, seguendo la più diffusa consuetudine bibliografica, sono stati riportati la casa editrice, la città e l'anno di pubblicazione; oppure, se il testo teatrale è stato pubblicato in rivista, il nome della rivista tra caporali, l'indicazione dell'annata in numeri romani e quella del fascicolo in numeri arabi. Il titolo e l'autore dell'opera non sono stati ripetuti, a meno che il testo non sia stato pubblicato in una raccolta intitolata diversamente. È stato segnalato il numero di copie identiche delle sceneggiature conservate, solo se maggiore o uguale a due. Se il copione è stato conservato in più copie, ma differenti per l'aggiunta di una o più scene, viene usata la seguente dicitura: «Copione ds., con scenette aggiunte». A volte, oltre alla copia del copione integrale, troviamo anche dattiloscritti che contengono una sola scena dell'opera, perché aggiunta successivamente alla prima domanda della richiesta in vista di successive rappresentazioni (accade non di rado per le riviste), oppure perché i revisori hanno imposto all'autore o alla compagnia di modificare o di sostituire una scena. In tal caso, viene usata la formula: «ds. di una scena aggiunta». Quando invece per un'unica opera sono stati conservati più copioni, ognuno dei quali riporta il testo di un singolo atto o scena, si troverà la dicitura: «Copione ds., uno per scena»;
- **Eventuali informazioni aggiuntive sul testo o sulla rappresentazione:** qualora se ne abbia testimonianza, sono stati segnalati: il curatore della riduzione, il traduttore del testo, il regista, il compositore delle musiche, il direttore d'orchestra, il curatore dell'allestimento, la lingua della rappresentazione se non italiana (compreso il dialetto) e l'eventuale opera

letteraria da cui è stata tratta la versione teatrale (ove possibile e necessario è stata indicata con il nome e il cognome dell'autore e il titolo e il genere dell'opera);

❖ **Informazioni relative all'esito della revisione:**

- **Esito della revisione:** approvato («A.»); approvato con osservazioni («C.o.», ad esempio con segnalazioni circa la mimica o i costumi da adottare); approvato con tagli o modifiche al testo («C.t.»); vietato ai minori («V.m.» seguito dall'età del divieto); non approvato («N.a.»); domanda respinta («D.r.», opera non sottoposta a revisione perché la domanda non è stata presentata correttamente); esito della revisione non documentato («S.e.»). A volte, soprattutto per quanto riguarda gli sketches delle riviste, le singole scene di un'unica opera hanno subito un esito differente di revisione, opportunamente segnalato;
- **Cognomi dei censori:** è stato indicato il cognome di chi ha firmato almeno un documento all'interno del fascicolo o dei funzionari presenti alla riunione della commissione di revisione. I cognomi sono stati elencati in ordine di responsabilità decrescente (dal Sottosegretario di Stato o Ministro fino al segretario della commissione); in caso di revisori di pari grado è stato seguito l'ordine alfabetico. In calce all'inventario si può leggere l'elenco di tutti i funzionari, di cui è stato riportato il nome di battesimo e il ruolo ricoperto.

Segue l'inventario un elenco dei fascicoli non conservati, di quelli vuoti (cioè con la copertina regolarmente compilata, ma privi di documenti all'interno) e di quelli mai utilizzati (cioè numerati, ma senza indicazione in copertina del nome dell'autore o del titolo dell'opera e privi di documenti all'interno). Chiudono l'elenco tre indici, utili per effettuare ricerche all'interno dell'inventario secondo un criterio differente rispetto a quello del primo autore indicato sulla copertina di ogni fascicolo:

- ❖ **Indice dei nomi e degli pseudonimi degli autori, dei curatori della riduzione, dei traduttori, dei registi, dei compositori delle musiche, dei direttori d'orchestra e dei curatori dell'allestimento.** Si fa perno sui cognomi, disposti in ordine alfabetico, affiancati eventualmente dallo pseudonimo (viceversa, gli pseudonimi sono stati indicizzati rimandando al nome – o ai nomi – originari);
- ❖ **Indice dei titoli delle opere, compresi quelli secondari e i titoli in lingua originale, laddove testimoniati dai documenti e solo per le opere rappresentate in lingua.** I titoli sono stati disposti in ordine alfabetico senza considerare gli articoli iniziali, sia determinativi che indeterminativi e anche se in forma dialettale. Titoli identici di opere differenti sono stati segnalati una sola volta;
- ❖ **Indice dei nomi dei responsabili di revisione (con indicazione del ruolo istituzionale o dell'incarico svolto e dell'arco cronologico di riferimento).**

A-Z

Acampora Vincenzo – Solimene Rino

Gran cassa del Mezzogiorno (398/10013)

«1953, Napoli». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. C.t. – De Biase e Faeta

[Albertini Giacomo] (Mario Leoni)

L Bibi (400/10052)

«1953, Torino, Gruppo d'Arte Rosetta Solani». T/ D.r. – De Biase

[Aliberti Nestore] (Vianor) – Basile

Un giro di chiave e il gioco è fatto (723/16516)

«1958, Torino, Compagnia di riviste River». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. A. – de Pirro, Lepori e Viganò

Amendola [Mario] – Maccari Ruggero (Mac)

Rendez-vous (400/10064)

«1953, Roma, Compagnia Valdemaro». T/Rivista. Copione ds., uno per scena. I scena: n.a., II: c.t., III: a., IV: c.t. – Bubbio, De Biase, Faeta e [...]

Amiel Denys – Obey André

La sorridente signora Beudet (3/104)

«1940». R/Tragicommedia. Copione ds. A. – Zurlo

«1944». T/Commedia. C.t. – Spataro e D'Ermo

«1954, Padova, Teatro Ruzante, Gad Pezziol». T/Commedia. A. – de Pirro e Tadini

Anouilh Jean

Antigone (985/1009)

«1945, Roma, Teatro Eliseo, Compagnia Italiana di Prosa Paolo Stoppa-Rina Morelli». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Adolfo Franci. A. – Calvino

«1952, Firenze, Centro Universitario Teatrale dell'Ateneo Fiorentino». T/ A. – De Biase

«1954, Rieti, Compagnia Piccola scena». T/ A. – de Pirro e Tadini

«1954, Torino, Accademia Teatro degli Amatori». T/ A. – De Biase e Tadini

- «1954, Venezia, Gad Enal di Venezia». T/ A. – Tudini
- «1955, Roma, Compagnia stabile del Teatro Pirandello». T/Tragedia. Traduzione di Adolfo Franci. A. – de Pirro e Tudini
- «1955, Verona, Piccolo Teatro». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini
- «1955, Milano, Teatro dell'Arte Leonardo, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/Dramma. A. – de Pirro, De Biase e Tudini
- «1955, Torino, Piccolo Teatro». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini
- «1956, Torino, Gad Enal Scuola A[dele] Morozzo della Rocca». T/ A. – Faeta
- «1956, Parma, Piccolo Teatro – Pesaro, Festival Nazionale dei Gad». T/ Tragedia moderna. Traduzione di [Adolfo] Franci. A. – Tudini
- «1956, Messina, Ridotto del Teatro Vittorio Emanuele, Filarmonica Laudamo del Piccolo Teatro della città di Messina». T/Tragedia moderna. Traduzione di [Adolfo] Franci, regia di Giovanni Cutrufelli. A. – De Biase e Faeta
- «1958, Roma, Teatro dei Satiri, Compagnia Liceo Statale Goffredo Mameli». T/ Traduzione di Adolfo Franci. A. – de Pirro
- «1959, Torino, Gad Enal Adele Morozzo Della Rocca». T/ A. – de Pirro e d'Alessandro
- «1959, Tarcento (Ud), Circolo Teatrale Tarcentino». T/ Traduzione di [Adolfo] Franci. A. – de Pirro e d'Alessandro

Giovanna ovvero L'allodola (398/10024)

- «1953, Milano, Compagnia stabile del Teatro di via Manzoni». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Silvio Giovaninetti. A. – De Biase e Tudini
- «1954-1955, Reggio Emilia, Teatro del circolo rieducativo Giovanni Libardi, Gad Due maschere». T/Commedia. Traduzione di Silvio Giovaninetti. A. – de Pirro e Tudini
- «1961, Bari, Gad Prometeo». T/ Copione ds. Traduzione di Silvio Giovaninetti. A. – de Pirro e d'Alessandro

Aristofane

Le donne in Parlamento (145/4156)

- «1949, Faenza (Ra), Teatro Masini, Compagnia Niccoli». T/Commedia. Ds. della Presentazione. Traduzione di Antonello Colli, regia di Jorios Anemosanis, musiche di Salvatore Allegra. C.t. – de Pirro, Faeta e Tudini

Bacciotti Angiolo

I'ciaba di San Lorenzo (398/10023)

- «1953, Firenze». T/Commedia musicale. Copione ds. Musiche di Renato Malavolti, in vernacolo fiorentino. A. – De Biase e Tudini

Bagiardi Giuseppe

Nel regno dei sogni (50/1514)

«1946, Roma». T/Fiaba musicale. Copione ds. A. – Franco

Baseggio Cesco – Lodovici Carlo (Lodovico Ceschi)

Una famiglia qualunque (50/1503)

«1946, Compagnia Cesco Baseggio». T/Commedia. Copione ds. A. – Franco

Baudo Pippo (Giuseppe Baudo)

A carte scoperte (723/16534)

«1958, Catania, Gruppo artistico Universitario». T/Microrivista. Copione ds. C.t. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Berrini Nino

Questa vecchia casa (398/10002)

«1953, Boves (Cn)». T/Commedia in prosa. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Binazzi Massimo

L'agguato (247/6705)

«1951, Roma, Teatro Pirandello, Compagnia del Teatro Pirandello». T/Monologo. Copione ds. C.t. – de Pirro e Tudini

Boccaccio [Giovanni]

Fra' Cipolla predica in piazza (199/5548)

«1950, Certaldo, Teatro all'aperto, Associazione culturale Pro Certaldo». T/ Copione ds. Riduzione di Laura Martucci. N.a. – de Pirro, De Biase e Faeta

Bonda Giovanni – Jorio Pier Luigi

Felice... L'infelice ovvero Bon anima... d'me amiss! (398/10020)

«1953, Torino». T/Commedia dialettale. Copione ds. In dialetto piemontese. A. – De Biase e Tudini

Borraccetti Renato (Renato Torena)

Villetta Paradiso ovvero Burrasda in campagna (3/107)

«1944, Roma». T/Fantasia comico-musicale. Copione ds. A. – Spataro e D'Ermo

Bourdet [Édouard]

La prigioniera (2/58)

«1931, Roma, Società italiana del teatro drammatico». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Alberto Cecchi. N.a. – Zurlo

«1944, Roma, Teatro Quirino, Compagnia Cimara-Maltagliati». T/Commedia. C.t. – Spataro

«1950, Castagneto [(Li)], Teatro Nuovo, Compagnia Benassi-Maltagliati». T/ A. – Lodovici

«1951, Venezia, Teatro Ridotto – Roma, Teatro Quirino – Torino, Teatro Carignano, Compagnia Maltagliati-Carrano». T/ A. – Andreotti

Brancacci Mario

Festival (723/16529)

«1958, Firenze, Radio-Firenze». R/Rivista. Copione ds. Regia di Amerigo Gomez. A. – de Pirro e Faeta

Brancacci [Mario] – Verde [Edoardo] – Lafrancesca [Roberto]

Domenica express – 25 ottobre 1953 (398/10016)

«1953». R/Rubrica di varietà. Copione ds., due copie. A. – De Biase e Tudini

Brancati Vitaliano

La Governante

(624/7426)

«1951-1952, Roma». T/Commedia. Copione ds., tre copie. N.a. – Andreotti, de Pirro, De Leoni, Gerlini, Zuccaro, De Biase, Lodovici e Tudini

«1953, Milano, Teatrangolo». T/ A. (teatro privato)

(624/14655)

«1956, Milano, Odeon, Compagnia Anna Proclemer – Giorgio Albertazzi». T/Commedia. Copione ds., due copie. N.a. – Brusasca, de Pirro, Brancoli, De Biase, di Paola, Luongo, Zuccaro e Tudini

Don Giovanni involontario (600/14157)

«1956, Milano, Teatro del Convegno, Compagnia stabile del teatro». T/Commedia. Copione edito: in «Sipario», 103, [s.d.], pp. 38-55. Regia di Enzo Ferrieri. C.t. [di regia] – de Pirro, De Biase e Tudini

«1956, Bologna, Teatro Universitario». T/Commedia. Copione ds. C.t. – de Pirro, Brancoli, Luongo, Zuccaro, De Biase e Tudini

«1958, Genova, Gad Enal S.A.D.A.». T/Commedia. C.t. [di regia] – de Pirro, De Biase e Lepori

«1961, Torino, Teatro Stabile». T/Commedia. Copione ds. C.t. – de Pirro, De Biase, Muti e Nanni

«1962, Genova, Teatro Stabile, Compagnia Eleonora Duse». T/Commedia. C.t. – Folchi, De Biase, d'Alessandro e Muti

Una donna di casa (723/16542)

«1958, Milano, Teatro Odeon, Compagnia Olga Villi-Gianni Santuccio». T/Commedia. Copione ds. C.t. – de Pirro e De Biase

Raffaele (914/19547)

«1960-1961, Milano, Compagnia Gino Cervi e Massimo Girotti». T/ Copione ds. C.t. [di compagnia] – Helfer, de Pirro e Muti

«1962, Catania, Ente Teatro di Sicilia». T/ Copione ds. C.t. – Lombardi, de Pirro, De Biase, Colonna e Muti

Bertolt Brecht

I fucili di madre Carrar (339/8735)

«1953, Ferrara, Centro per il Teatro e lo Spettacolo Popolare». T/Dramma. Copione edito: in «Teatro e spettacolo popolare», supplemento di «Vie Nuove», 42, pp. 3-8. Traduzione di Ruth Galloni. N.a. – Andreotti, de Pirro, Gerlini, Luongo, Micheletti, Zuccaro, De Biase, De Gregorio, Lodovici e Tudini

Brewer George Jr. – Bloch Bertram

Amara Vittoria (34/1011)

«1945, Roma, S.A.R.L.I.S. Industria Spettacolo». T/Copione ds. Traduzione di Evelina Levi. A. – Calvino

Buongiovanni Renzo – Frasca Carlo

Tutta colpa della fantasia (34/1014)

«1945, Roma». T/Fantasia musicale. Copione ds. A. – Calvino e Bianchini

Bus Fekete Ladislao

Ruy-blas '45 ovvero Oh! Questi camerieri (33/1005)

«1945, Roma, Compagnia Elsa Merlini». T/Commedia. Copione ds. Traduzione dall'ungherese di Ignazio Balla e Mario De Vellis. A. – Calvino e D'Ermo

«1945, Roma, Compagnia Maltagliati-Cimara». T/Commedia. S.e.

Cagliari Emilio

Legittima difesa (157/4482)

«1949, Firenze». T/Commedia. Copione ds. A. – Lodovici

«1953, Rai». R/ A. – De Biase e Tudini

- «1954, Firenze, Compagnia stabile di prosa». T/Commedia. A. – de Pirro, De Biase e Tudini
- «1954, Forlì, Gad La Forlivese». T/Commedia. Regia di G. Goberti. A. – De Biase e Tudini
- «1955, Roma, Compagnia stabile filodrammatica del teatro Artistico Operaia». T/Commedia. A. – Faeta
- «1956, Torino, Gad Enal La Sorgente». T/ A. – De Biase e Faeta
- «1956, L'Aquila, ACLI». T/ A. – De Biase e Faeta
- «1957, Milano, Banca Nazionale del Lavoro». T/Commedia. A. – Scala e Faeta
- «1958, Milano, Gad Enal Piccole Luci». T/ A. – de Pirro e Faeta
- «1958, Circolo culturale S[an] G[iovanni] Bosco». T/Commedia. A. – de Pirro e Lepori (cfr. 1/10)
- «1959, Torino, Rassegna provinciale dei Gad Enal, Gad Enal Ars Minor». T/ Copione ds. A. – de Pirro, Faeta e Muti
- «[s.d.], Gad Enal Postelegrafonici». T/ S.e. – De Biase.

Caldwell Erskine – Kirkland Jack

La via del tabacco (34/1032)

- «1945, Compagnia di prosa Laura Adani». T/ Copione ds. A. – Calvino, Bianchini e D'Ermo
- «1952». T/ S.e. – De Biase
- «1955, Bologna, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/ Copione ds. Riduzione di G[igi] Cane. N.a.
- «1956, Bologna, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/ Copione ds. N.a.
- «1957, Bologna, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/ Copione ds. N.a.
- «1959, Bologna, Teatro La Ribalta, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/ Copione ds., copie 2. N.a.

Cali Giuseppe

Baldoria alla ribalta (398/10012)

- «1953, Genova». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. C.t. – De Biase e Tudini

Cantini G[uido]

Questo non è l'amore (33/992)

Cantini Ugo

Famiglia altrui (1/10)

«1952, Torino, Gad G[iuseppe] Valpreda». T/Commedia. Copione edito: Libreria del Teatro, Firenze [s.a.]. A. – de Pirro, De Biase, Brasiello e Tudini

«1953, Ferrara, Enal Ferrara». T/ A.

«1955, Bolzano, Gad Enal Libertas». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1958, Monsummano Terme (Pt), Centro Artistico G[iuseppe] Giusti dell'Enal». T/Commedia. A. – de Pirro e Lepori

«1961, Cesena, Gad dell'Enal Giovani Artisti del Circolo Cattolico Don Mazzoli». T/ A. – Helfer, [...] e d'Alessandro

Canuto Antonio (Jimmy Zagos)

Un curioso epilogo (33/991)

«1945, Roma». T/Rivista. Copione ds. A. – Calvino

Ogni canzone un personaggio (398/10018)

«1953, Roma». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds., copie 2. C.t. – De Biase, Faeta e Tudini

«1954, Compagnia Jimmy Zagos». T/Rivista. Copione ds., con scenette aggiunte. C.t. – Ermini e Tudini

«1954, Compagnia Blau-Bar n. 2». T/Rivista. C.t. – de Pirro e Faeta

Capuana Ada

La Cechina (50/1511)

«1946, Roma». T/Fiaba musicale. Copione ds. A. – Franco e Brasiello

Carroll Paul Vincent

L'ombra e la sostanza (34/1030)

«1945, Roma, Teatro delle Arti, Compagnia diretta da Sandro Ruffini». T/Dramma. Copione ds. Traduzione di Vinicio Marinucci. A. – Calvino

Castellacci Mario

Il bragozzo (723/16531)

«1958». R/Settimanale. A. – de Pirro e Viganò

Cataldo Gaspare

Pensione Aurora (535/12872)

«1955, Firenze, Compagnia spettacoli di prosa». T/Commedia. Copione ds. A. – de Pirro, De Biase e Tudini

Catoni Luigi

Il dottore (3/101)

«1944, Roma». T/Scenetta. Copione ds. A. – Spataro e D'Ermo

Un soldato americano (3/101)

«1944, Roma». T/Scenetta. Copione ds. A. – Spataro e D'Ermo

Cenzato Giovanni

Il ladro sono io! (476/11653)

«1954, Milano, Gad Enal Piccolo Sipario». T/Commedia. Copione edito: Libreria del teatro, Firenze, 1944. A. – De Biase e Tudini

«1954, Roma, Teatro del Cral della Presidenza della Repubblica, Cral Assicuratori». T/Commedia. A. – de Pirro e Tudini

«1955, Roma, Compagnia stabile filodrammatica del teatro Artistico Operaia». T/ A. – de Pirro e Tudini

«1955, Benevento, Gad Filodrammatica Camoxi». T/Commedia. Copione edito: Libreria del teatro, Firenze, 1944. A. – de Pirro e Tudini

«1958, Circolo culturale S[an] G[iovanni] Bosco». T/Commedia. A. – de Pirro e Lepori (cfr. 1/10)

«1962, Torino, Gad Enal Stipel GG. Ponti». T/Commedia. Copione ds. A. – Folchi, Lombardi, De Biase, d'Alessandro, Muti

Chiesa Guido

I due sergenti (3/132)

«1944». T/ A.

«1961, Castiglion Fosco (Pg), Gad Umbria Verde». T/ Copione edito: Editrice Ancora, Milano 1947. Da un soggetto di Ch[arles, ma Jean-Marie-Théodore Baudouin d']Aubigny. A. – Helfer, De Biase e d'Alessandro

Ciconi Teobaldo

La statua di carne (2/81)

«1944, Compagnia Spettacoli Gialli». T/Dramma-romanzo. Copione edito: in «Palcoscenico», Ebe, Roma 1944. C.t. – Spataro

«1945, Compagnia del Teatro per il popolo». T/ S.e.

«1950, Torino, Sezione Filodrammatica Elli Zerboni & C.». T/ C.t. – De Biase

Ciorciolini Marcello – Sposito Raffaele (Faele)

Il fiore all'occhiello (723/16519)

«1958». R/Varietà. Copione ds. A. – de Pirro e Faeta

Ciotola Pasquale

Il sogno di Fritz (33/998)

«1945, Roma». T/Rivista. Copione ds. A. – [...]

Cizeta

Girotondo 1945 (34/1013)

«1945, Compagnia Risate elettriche». T/Rivista satirica. Copione ds. C.t. – Calvino e Bianchini

Cocteau Jean

La macchina da scrivere (33/987)

«1945, Roma, Teatro Eliseo, Compagnia di prosa Laura Adani» T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Adolfo Franci. A. – Bianchini

«1952, Roma». T/Commedia. A. – de Pirro e Lodovici

«1956, Milano, Gad Enal Il Siparietto». T/ A. – Tudini

«1958, Pesaro, Gad Enal Piccola Ribalta». T/ A. – de Pirro e Lepori

«1960, Messina, Compagnia dell'Istituto Siciliano del Teatro». T/Commedia. Traduzione di Adolfo Franci. A. – de Pirro e d'Alessandro

Corona Romolo

Un ragazzo in gamba (50/1498)

«1946, Colleferro [(Rm)], Cinema teatro B.P.D., Cral Aziendale Bombrini Parodi Delfino». T/Operetta. Copione ds. Musiche di Romolo Corona. A. – Franco e Brasiello

Cotogni Gustavo

Tutto esaurito (787/17781)

«1946». T (cfr. 50/1512)

Coupletes Pasquina

Cantachiaro (2/62)

«1944». T/ Copione ds. A. – Spataro

Courteline G[eorges]

I Boulingrin (723/16523)

«1958, Genova, Compagnia Sociale di Prosa». T/ Copione ds. Traduzione di Vincenzo Ferro. A. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Craveri R[omildo]

L'arlecchino – 24a puntata (398/9999)

«1953». R/ A. – De Biase e Tudini

Crepaldi Silvio

Piccina ovvero Pupetta (50/1507)

«1946, Milano». T/Commedia. Copione ds. Tratto da C[harles] Dickens, *Il grillo del focolare*. A. – Franco e Brasiello

Cutolo Raffaele

Appuntamento con la luna (723/16525)

«1958, Roma, Compagnia di riviste Everest». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. e ds. di una scena aggiunta. C.t. – de Pirro e Viganò

D'Alba Aldo – Vepas Lia

L'elicottero (398/10007)

«1953, Milano». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. C.t. – De Biase e Tudini

d'Annunzio Gabriele

La figlia di Iorio (1/1)

«1944, Scuola del Cinema». T/Tragedia. Copione ds. A. – Calvino

«1957, Genova, Gad Enal S.A.D.A.». T/ Copione ds. A. – Tudini

«1957, Pescara, Teatro del Vittoriale di Gardone, Compagnia diretta da Lucio Ardenzi». T/ A. – De Biase e Tudini

Davis Owen

La nona invitata (2/80)

«1952». T/ Copione ds. Traduzione di Yolette Capocci. A. – De Biase e Tudini

«1959, [Roma], Teatro dei Satiri, Compagnia della Commedia». A. – De Biase, Faeta e Muti

De Carli Piero (Paolo Stormi)

Rosa senza spine (50/1504)

«1946, Roma, Compagnia La sorgente». T/Dramma. Copione ds. A. – Franco e Brasiello

Ho ucciso io (50/1517)

«1946, Roma». T/Dramma. Copione ds. A. – Franco e [...]

De Cristofaro Carlo (Cidi)

Soltanto un bacio (50/1501)

«1946, Roma». T/Commedia. Copione ds. A. – Franco

De Fano Vito

Na scernata disgraziate (723/16515)

«1958, Bari, Cine-Teatro Lucciola, Dopolavoro ferroviario». T/Atto comico. Copione ds. In dialetto barese. A. – de Pirro, De Biase e Faeta

d'Errico Ezio

Paolo e Francesca (Il mio amico commissario – I ep.) (400/10054)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Il mio delitto (Il mio amico commissario – II ep.) (400/10055)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Uno strano amore (Il mio amico commissario – III ep.) (400/10056)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

I segreti di Mastro Peppino (Il mio amico commissario – IV ep.) (400/10057)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Qualcuno ha suonato al cancello (Il mio amico commissario – V ep.) (400/10058)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Una vecchia valigia di fibra (Il mio amico commissario – VI ep.) (400/10059)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Un signore dall'aspetto distinto (Il mio amico commissario – VII ep.) (400/10060)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Il canto del cigno (Il mio amico commissario – VIII ep.) (400/10061)

«1953». R/Giallo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

De Stefani A[lessandro]

Il medico e la pazza (33/995)

Dezza E. – Villa A.

Ve lo diremo poi (50/1493)

«1946». T/Rivista comico-musicale. Copione ds. C.t. – Franco

Di Gianni E.V.

Torniamo a cantare!... (33/986)

«1945». T/Rivista piedigrottesca. Copione ds. A. – Calvino

Druten John Van

Vi sar  sempre qualche Giulietta (33/1006)

«1945, Roma, Compagnia Elsa Merlini». T/ S.e.

[Falconi Dino – Frattini Angelo]

Il mondo con me – 29 ottobre 1953 (389/10019)

«1953». R/ A. – De Biase e Tudini

Farace Aurelio (Aurelio)

Se quel babbeo io fossi ovvero Ah! Queste donne (50/1508)

«1946, Roma». T/Rivista comica. Copione ds. A. – Franco

Fedi Bindo

Antigone (3/102)

«1944, Roma». T/Tragedia. Copione ds. S.e.

Al posto dell'altra (3/103)

«[1944], Roma». T/ Copione ds. S.e.

Ferdinand Roger

R.D.O. – Ragazzi di oggi (34/1031)

«1945, Roma, Teatro Eliseo». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Carlo Lari. A. – Calvino, D'Ermo e Brasiello

Fiermonte Enzo

Oltre la vita (34/1021)

«1945, Roma». T/ Copione ds. A. – Calvino, D'Ermo e Brasiello

Firt Pippo – Edelweiss Maria

Aria nuova (50/1515)

«1946, Roma». T/Rivista. Copione ds. A.

Flaiano Ennio

La guerra spiegata ai poveri (50/1505)

«1946, Roma». T/Farsa. Copione ds. A. – Franco e Brasiello

«1955, Mantova, Compagnia F[rancesco] Campogalliani». T/ A. – de Pirro e Tudini

«1960, Bologna, Gruppo teatrale di Bologna». T/ Copione ds. A. – Larussa, de Pirro e d'Alessandro

«1960, Roma, Compagnia Maria Letizia Celli». T/ Copione ds. A. – Helfer, de Pirro e d'Alessandro

«1961, Pisa, Teatro dell'Università, Compagnia del Teatro dell'Università». T/ Copione ds. A. – Folchi, de Pirro e d'Alessandro

Fodor Ladislao – Lakatof Ladislao

L'Affare Kubinskij (3/94)

«1944». T/ Copione ds. A. – Calvino

«1953, Roma, Teatro Valle, Compagnia italiana di prosa diretta da Alfredo De Sanctis». T/Commedia. A. – de Pirro e Tudini

«1954, Gorizia, Enal Francesco Hermet di Trieste». T/ A. – de Pirro e Tudini

«1958, Palermo, Piccolo Teatro». T/Commedia. A. – de Pirro, De Biase e Lepori

«1959, Milano, Compagnia Voci Nuove». T/ A. – de Pirro e d'Alessandro

Franciosi Rinaldo

Un uomo s'è fermato (398/10009)

«1953, Macerata». T/Dramma. Copione ds. A. – De Biase e Faeta

L'eredità (398/10010)

«1953, Macerata». T/ Copione ds. A. – De Biase e Faeta

Freddurini Bruno

Il lamento di Ciutto Cito (34/1022)

«1945, Firenze». T/Scherzo comico-satirico. Copione ds. A. – Calvino

Gallucci Mario (Margal)

Un napoletano a... Parigi (398/10001)

«1953, Roma». T/Rivista. Copione ds., copie 2. A. – De Biase e Tudini

Gran... babilonia!... (400/10065)

«1953, Roma». T/Rivista. Copione ds. C.t. – De Biase e Tudini

Biglietti da visita (400/10066)

«1953, Roma». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Caricature ovvero Obiettivo donne (723/16532)

«1958, Roma, Compagnia Ambra n. 3». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. e dss. di 2 scenette aggiunte. A. – de Pirro, Lepori e Viganò

Gandera Felix

I due signori della signora (2/79)

«1944». T/ A.

«1956, Firenze, Gad Teatro Elettrico». T/Commedia. Traduzione di Luigi Motta. A. – De Biase e Tudini

«1956, Milano – Novara, Teatro Brillante, Compagnia del Teatro Brillante». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1962, Livorno, Gad Enal Città di Cecina». T/Commedia. Copione edito: in «Collezione del Teatro drammatico internazionale», 3, Libreria del Teatro, Firenze [s.a.]. Traduzione di Luigi Motta. A. – Lombardi, de Pirro, Muti e d'Alessandro

Gherardi Gherardo

Questi ragazzi! (50/1492)

«1946, Compagnia Giovanile Vera». T/ Copione: Libreria del Teatro, Firenze, [s.a.]. A. – Franco

«1950, Torino, Compagnia Piccola ribalta». T/ A. – de Pirro

«1954, Forlì, Gad La Forlivese». T/ Regia di Antonio Basini. A. – Tudini

«1954, Milano, Gad Enal Tarabusi». T/ A. – Tudini

«1954, Milano, Gad Enal La Benefica». T/ A. – Tudini

«1954, Roma, Teatro Rossini, Compagnia d'Arte drammatica del Centro di Educazione Artistica del Provveditorato agli Studi di Roma». T/ A. – de Pirro e Tudini

«1955, Vicenza – Chiuppano (Vi) – Marostica (Vi) – Bassano del Grappa (Vi) – Thiene (Vi), Gad dell'Enal di Vicenza». T/ A. – De Biase e Tudini

«1955, Milano, Teatro Fiamma, Compagnia Il teatro per tutti». T/ A. – De Biase e Tudini

«1956, Faenza [(Ra)], Gad Enal Città di Faenza». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1956, Roma, Teatro Il Millimetro, Compagnia stabile di prosa del Teatro Il Millimetro». T/ Regia di Marcello Moneta. A. – Tudini

«1956, Milano, Teatro della Cassa di Risparmio, Cral Banca Nazionale del Lavoro». T/ A. – Tudini

«1956, Venezia, Gad Vito da Vita». T/ A. – De Biase e Faeta

«1957, Compagnia filodrammatica del Teatro Artistico-operaia». T/ A. – Faeta

«1957, Ancona, Gad-Enal Gruppo dorico giovanile». T/ A. – de Pirro e Tudini

«1957, Vialese (Bz), Gad Minerva». T/ A. – De Biase e Tudini

«1957, Milano, Gad U.C.I.». T/ A. – De Biase e Viganò

«1958, Milano, Gad-Enal Compagnia Stabile Dopolavoro Università degli studi». T/ A. – de Pirro e Lepori

«1958, Circolo culturale S[an] G[iovanni] Bosco». T/Commedia. A. – de Pirro e Lepori (cfr. 1/10)

«1960, Merano (Bz), Teatro Puccini, Compagnia del Teatro Sperimentale». T/ Copione ds. A. – Magrì, de Pirro, De Biase e d'Alessandro

«1961, Marina di Cecina (Li), Gad Enal Città di Cecina». T/ Copione edito: Libreria del Teatro, Firenze [s.a.]. A. – Helfer, de Pirro e d'Alessandro

«1962, Torino, Gad Enal Piccola Quercia». T/Commedia. Copione edito: Libreria del Teatro, Firenze, [s.a.]. A. – Folchi, de Pirro e d'Alessandro

Giacosa Giuseppe

Come le foglie (3/137)

«1944». T/ A.

«1952». T/ A.

«1959, Noto (Sr), Teatro comunale, Compagnia del Teatro d'Arte di Siracusa». T/Commedia. Copione edito: Mondadori, Milano 1955. A. – Magrì, de Pirro e d'Alessandro

«1960, Asti, Gad Enal Vittorio Alfieri». A. – Magrì e de Pirro

Giovanardi Lalla Dander

Destinazione... Luna (723/16520)

«1958, Bolzano, Complesso Primavera, Gad Minerva». T/Fantasia musicale. Copione ds. A. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Giunti Gualberto

Le mirabolanti avventure di Stenterello (398/10008)

«1953, Firenze». T/Favola. Copione ds. In dialetto fiorentino. A. – De Biase e Tudini

Giusti Franco

Cos'è questo partito (33/999)

«1945, Bari». T/Rivista. Copione ds. C.t. – Bianchini

Fantasia dei tempi (33/1000)

«1945, Bari». T/Rivista. Copione ds. A. – Bianchini

Gogol' N[ikolaj Vasil'evič]

Die feindlichen Freunde (723/16538)

«1958, Bolzano, Gad Rai-Radiotelevisione italiana». R/Radioscena. Copione ds. Riduzione a cura di F.W. Brand, in lingua tedesca, tratta dal racconto *Come Ivan Ivanovic questionò con Ivan Nikiforovic*. A. – de Pirro, De Biase e Lepori

Guerrini Tito

La donna del lago (400/10051)

«1953». R/Radiodramma giallo. Copione ds. Regia di Umberto Benedetto, tratto dal romanzo di Raymond Chandler, *In fondo al lago*. A. – De Biase e Tudini

Heinen Josef Maria

Il destino del contadino Maichael Lenk (Das Schicksal des Bauern Maichael Lenk) (398/10015)

«1953, Bolzano, Unione filodrammatica dell'Alto Adige». T/Dramma. Copione ds. In lingua tedesca. A. – De Biase e Tudini

Izzi Mario

Non ci capisco niente (33/988)

«1945, Vasto (Ch), Geneprio [?] dei Reduci di passaggio». T/Commedia musicale. Copione ds. C.t. – Calvino e Bianchini

Jacopone da Todi

Laude umbre (34/1016)

«1945». T/ A.

«1954, Assisi – Corridonia [(Mc)], Compagnia Drammatica dell'Istituto del Dramma Sacro». T/ Riduzione di Ferdinando Tamberlani. A. – Tudini

Jacopone da Todi – San Francesco

Cinque Laude drammatiche (34/1016)

«1945, Roma, Chiesa di San Gregorio al Celio». T/ Copione ds. Riduzione di Ferdinando Tamberlani. A. – Bianchini

Jacuzio Ristori Rodolfo (R.J. Addison)

Una notte a Port of Spain (2/52)

«1944». T/ Copione ds. A. – Spataro

Jantaffi Carlo – [Di Renzo Francesco] (Nardi Leo)

Ah... se fosse vero! (2/61)

«1944». T/Rivista. Copione ds. C.t. – Spataro

Jantaffi Carlo – Simonit Gianna

Uno dei tanti (33/990)

«1945, Roma». T/Scenetta comico-sentimentale. Copione ds. A. – Bianchini

Opinioni (34/1023)

«1945, Roma». T/Scenetta. Copione ds. C.t. – Calvino

Labiche Eugène

Un giovanotto che ha fretta (400/10067)

«1953». T/Farsa. Copione ds. C.o. – De Biase e Tudini

Lelli Renato

Montecalvo (723/16524)

«1958». Tv/ Copione ds. A. – Lepori

V'arcurdav? (723/16533)

«1958, Bologna, Teatro Minimo». T/Bozzetto. Copione ds. In dialetto bolognese. A. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Lellis Hans

Una volta botte - tre volte amore (Einmal Hiebe – Dreimal Liebe) (398/10014)

«1953, Merano (Bz), Compagnia teatrale mobile meranese». T/Commedia. Copione ds. In lingua tedesca. A. – De Biase e Tudini

Lonsdale Federico

Ma non lo siamo un poco tutti? (33/989)

«1937». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Gaetano Fazio. A. – Zurlo

«1945, Roma, Teatro Eliseo, Compagnia di prosa Adani-Calindri-Carraro-Gassman». T/ S.e.

Lorenzoni Piero

L'inutile Cristoforo (723/16522)

«1958, Genova, Compagnia Sociale di Prosa». T/Commedia. Copione ds. A. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Maccari Ruggero (Mac)

Souvenir (33/1004)

«1949, Roma, Teatro Sala Umberto, Grande Compagnia di Riviste Quirici-Sportelli». T/Rivista. Copione ds. C.t. – Calvino

Saluti e baci ovvero Forse sarà ma' (50/1499)

«1946». T/Rivista. Copione ds. A. – Franco

Machiavelli Niccolò

La Mandragola (241/6532)

- «1945, Teatro Quirino, Compagnia Festival della Prosa». T/ A.
- «1948, Milano, Piccolo Teatro». T/ A. – de Pirro
- «1949, Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Calindri Solari». T/Commedia. A. – de Pirro, Bilancia, Messina, Zuccaro, Bigiaretti e Lodovici
- «1951, Urbino, Palazzo Ducale (Settimana di Celebrazioni raffaelesche a cura del Comitato Urbinate), Compagnia Il Sagittario». T/ N.a.
- «1951, Roma, Compagnia del Teatro Pirandello». T/Commedia. N.a. – Andreotti e De Biase
- «1952, Compagnia Il Sagittario». T/ N.a.
- «1952, [Roma], Teatro dei Satiri, Compagnia del Teatro dei Satiri». T/Commedia. Regia di Luciano Lucignani. S.e.
- «1953, Milano, Teatrangolo Spinola-Brin». T/ A. (teatro privato)
- «1953, Roma, Teatro delle Arti, Compagnia degli Spettatori Italiani». T/Commedia. Copione ds. Regia di Marcello Pagliero e Luciano Lucignani, musiche di Franco Mannino, scena di Piero Gherardi. A. – Bubbio, De Biase, Brancoli, Gerlini, Zuccaro, Luongo e Tudini
- «1954, Prato, Teatro Metastasio, Compagnia del Teatro delle Arti di Firenze». T/ N.a.
- «1954, Firenze, Piccolo teatro Tommaso Salvini». T/Commedia. N.a. – Ermini, de Pirro, De Biase e Tudini
- «1954, Milano, Teatro Nuovo, Compagnia Spettatori Italiani». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini
- «1958, Roma, Ninfeo di Valle Giulia, Ente Italiano per il Teatro Storico». T/Commedia. Copione edito: Bologna, Licinio Cappelli Editore, 1954. Regia di Enrico Romero. A. – de Pirro e Lepori
- «1962, Roma, Ninfeo di Villa Giulia, Compagnia del Ridotto del teatro Eliseo». T/ A. – Frani [?] e Muti
- «1962, Udine, Gad Enal Piccolo Teatro città di Udine». T/ A. – Muti

Magnani Roberto

La piccola classe dei grandi (723/16527)

- «1958, Roma, Teatro del Cral della Presidenza della Repubblica, Filodrammatica della parrocchia di San Vitale». T/Farsa. Copione ds. A. – de Pirro e Viganò

Magno Maria Teresa

Malanno musicale (723/16539)

«1958, Roma, Teatro Sistina, Compagnia stabile dei Piccoli attori Aquilone». T/Spettacolo coreografico per bambini. Copione ds. Musiche di [Renato Ranucci] (Renato Rascel). A. – de Pirro, Faeta e Lepori

Manzari N[icola]

Una donna troppo onesta (33/993)

Marini Sterne Maria Teresa

Sorrìda... è fatto (33/1008)

«1945, Roma». T/Scenetta farsesca. Copione ms. A. – Bianchini

Maroni Andrea

Fantocci di oggi, di ieri e di domani (34/1015)

«1945, Roma». T/Rivista umoristica e satirica. Copione ds. C.t. – Brancoli e D'Ermo

Mattolini Mario

Prima notte (34/1019)

«1945, Firenze». T/Fantasia. Copione ds. A. – Calvino

[Mazza Elio] (Max Elli)

Si recita al San Carlino (723/16537)

«1958, Napoli, Teatro Mignolo». Tv/ Copione ds. A.

Melani Riccardo

Le mezze arance (50/1495)

«1946». T/ S.e.

Monteleoni G.

Per la patria (398/10004)

«1953, Torremaggiore (Fg), Cral dell'Enal». T/Operetta. Copione edito: Edizioni Ditta R. Maurri, Firenze, 1928. Musica di E. De Santi. A. – De Biase

Musy Enrico (Enrico Glori)

L'ultima avventura (50/1500)

«1946, Roma». T/Dramma. Copione ds. A. – Franco e Brasiello

Natanson Giacomo

L'adolescente (2/68)

«1944». A.

«1952, Milano, Compagnia Vivi Gioi-Luigi Cimara». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Cesare Vico Lodovici. A. – Brancoli, de Pirro, De Biase e Tudini

Navarrini Nuto

Mi piaccion quelle cose (50/1509)

«1946». T/ S.e.

Sabato bar – 25 gennaio 1958 (723/16528)

«1958». Tv/ A. – de Pirro e Faeta

Niccodemi Dario

La volata (50/1496)

«1946, Firenze, Compagnia Spettacoli di Prosa». T/ Copione ds. A. – Franco

«1955, Firenze, Compagnia Spettacoli di Prosa». T/ A. – de Pirro, De Biase e Tudini (cfr. anche 535/12872)

O'Neill Eugene

Oltre l'orizzonte (3/138)

«1944, Roma, Compagnia di Prosa Enzo Fiermonte». T/ S.e.

Palazzio G. – Pantaleoni F[ernanda]

Tira a campare (3/92)

«[1944], Organizzazione Spettacoli Vivienne D'Arys». T/ Ds. di una scenetta aggiunta. S.e.

Palmucci Fulvio

Mondo perduto (50/1510)

«1946, Roma, Filodrammatica del Movimento Artistico Nazionale». T/Commedia drammatica. Copione ds. A. – Brasiello

Pelosso [Roberto] (Berto Pelosso)

Intermezzo a Hollywood – 20 febbraio 1958 (723/16540)

«1958». R/Dramma. Copione ds. A. – de Pirro e Lepori

Penna F.

Tira a campà che tutto passa (50/1497)

«1946, Roma». T/Rivista. S.e.

Petrilli Domenico

Ridendo, cantando che male ti fô? (398/10011)

«1953, Foggia». T/Rivista. Copione ds. C.t. – De Biase e Faeta

Petroni Armando

Francesca da ride (33/996)

La casa degli spiriti (33/996)

La festa del sor Ghetano (33/996)

L'amore all'oscuro (33/996)

L'inquilino (33/996)

L'ultimo teppista (33/996)

Romaneide (33/996)

Un viaggio di nozze... all'altro mondo ovvero *Un caso sospetto* (33/1001)

«1945, Roma». T/ S.e.

Chi l'ha ucciso ovvero *Così faceva mio marito!...* (33/1002)

«1945, Roma». T/ S.e.

Socerineide!... Lotta d'anime!... (33/1003)

«1945, Roma». T/ S.e.

Un colpo di vento (34/1018)

«1945, Roma». T/ S.e.

Gli amori di una regina ovvero *Il capitano Carlotta* ovvero *La regina del Portogallo* (34/1024)

«1945, Roma». T/ S.e.

Maledetto cortello ovvero *Er ladro e l'usuraio* ovvero *Nannina de Campo de fiori* (34/1025)

«1945, Roma». T/ S.e.

Il carnevale dei disperati (34/1026)

«1945, Roma». T/ S.e.

Na gabbia de Matti (34/1027)

«1945». T/ S.e.

La rivista dello sport (34/1028)

«1945, Roma». T/ S.e.

Il gallo della Checca (34/1029)

«1945». T/ S.e.

Pirandello Luigi

Liolà (1/3)

«1944». T/ A. – Calvino

«1956, Torino, Gad Enal Gruppo Artistico Popolare». T/ Copione ds. A. – Faeta

«1956, Roma, Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico». T/ A. – Tudini

«1956, Torino, Piccolo Teatro». T/ A. – De Biase e Faeta

«1956, Genova, Piccolo Teatro Eleonora Duse». T/ A. – De Biase e Tudini

«[1956], Venezia, Teatro Verde dell'Isola di San Giorgio». T/ Regia di Orazio Costa. A.

«1959, Catania, Teatro A[ngelo] Musco, Compagnia Ente Teatro di Sicilia». T/Commedia campestre. Copione ds. In dialetto siciliano. A. – Magrì, de Pirro e d'Alessandro

«1960, Napoli, Teatro Mercadante, Compagnia del Teatro Stabile». T/ Copione ds. A. – Magrì, de Pirro, De Biase e d'Alessandro

«1961, Catania, Compagnia Ente Teatro di Sicilia». T/ A. – de Pirro e d'Alessandro

«1961, Roma, Teatro Quirino, Compagnia italiana di prosa del Teatro Mediterraneo». T/ Copione ds. Regia di [Vittorio] De Sica, musiche di Angelo Musco, versione in lingua. A. – Helfer, de Pirro e d'Alessandro

Vestire gli ignudi (3/124)

«1944». T/ A.

«1961, Asti, Teatro Alfieri, Compagnia Lilla Brignone-Gianni Santuccio». T/ Copione edito: *Maschere nude (Vestire gli ignudi, L'altro figlio, L'uomo dal fiore in bocca)*, Mondadori, Milano, 1951. A. – Helfer, de Pirro e D'Alessandro

«1961, Bolzano, Gad-Enal Piccolo Scenario». T/ A. – Helfer, de Pirro, De Biase e d'Alessandro

«1962, Catania, Compagnia Ente Teatro di Sicilia». T/ A. – Folchi, de Pirro, De Biase, e d'Alessandro

La vita che ti diedi (50/1513)

«1946, Roma, Teatro del Cral Ministero della Pubblica Istruzione, Complessi del Cral». T/ A.

«1954, Trieste – Reggio Emilia, IV Rassegna d'Arte Drammatica Maria Melato, Gad Piccolo teatro della prosa». T/ A. – Tudini

«1955, Torino, Piccolo Teatro, Compagnia Piccolo Teatro». T/Commedia. A. – de Pirro e Tudini

«1961, Roma, Teatro Goldoni, Compagnia Maria Letizia Celli». T/Commedia. A. – Folchi, de Pirro e [...]

Pizzicaria Pio (Pio Zicar) – Balzani Romolo

La pantera nera (33/985)

«1945, Roma». T/Dramma musicale. Copione ds. A. – Calvino

Poor Montgomery Edgard

Doppia briglia (34/1012)

«1946, Roma, Sarlis Industria Spettacolo». T/ Copione ds. Traduzione di Ignazio Balla e Mario De Vellis. A. – Calvino

Pucci [Giovanni] (Vanni Pucci)

I Navarra (1/5)

«1944, Siracusa, Camera Confederale del Lavoro – Federazione Provinciale Lavoratori dello Spettacolo». T/Dramma. Copione ds. A. – Calvino

«1952, Catania». T/Dramma. A. – De Biase

«1952, Roma, Federazione Italiana Lavoratori Edili e Affini». T/ S.e.

«1952, Delia (Cl), Primaria compagnia di prosa comico-drammatica Fratelli Zappalà». T/Dramma. A. – De Biase

Pupella Guido – Salvatori Enrico

Il circo... lo quadrato (50/1502)

«1946, Roma». T/Rivista. Copione ds. A. – Franco e Brasiello

Rattigan Terence

Il profondo mare azzurro (398/10006)

«1953, Roma, Compagnia del Teatro Stabile di Roma». T/ Copione ds. A. – De Biase e Tudini

«1961, Salerno, Gad Enal Piccola Ribalta». T/Commedia. Bozze di st. Traduzione di Maura Chinazzi. A. – Helfer, de Pirro e d'Alessandro

Ravazzin Plinio – Ravazzin Renato – Ravazzin Sergio – Geremia Giuseppe

... E come sarà giunto?... (723/16535)

«1958, Verona, Gruppo d'Arte varia dell'Enal Prov.le di Verona». T/Rivista. Copione ds. Musiche di Sergio Ravazzin. A. – de Pirro, De Biase, Faeta e Lepori

Ribechi Bixio

Al mercato (2/57)

«1944, Comica compagnia Variatissima». T/Scenetta comica. Copione ms. A.

Hittle e Mussolini (2/57)

«1944, Comica compagnia Variatissima». T/Scherzo comico. Copione ms. C.t.

Quei due (2/57)

«1944, Teatro 900, Comica compagnia Variatissima». T/Rivista satirica. Copione ms. C.t.

Il giardiniere ovvero *Le avventure di Bagnasciuga* (2/60)

«1944». T/Scherzo comico. Copione ms. A. – Spataro

Rocca Gino

Le liane (50/1506)

«1946, Roma». T/ Copione ds. A. – Franco

Romano Bice

Pollicino e l'orco (50/1516)

«1946, Milano». T/Atto unico per ragazzi. Copione ds. A. – Franco

Rossi Aldo (Rossaldo)

Polvere di... Broadway (34/1017)

«1945». T/Rivista-fantasia. Copione ds. A. – Bianchini

Rovetta G[erolamo]

I disonesti (33/997)

«1945, Roma». T/Commedia. S.e.

Rovi Vincenzo – Maccari Ruggero (Mac)

Guardiamoci negli occhi (3/106)

«1944, Roma». T/Fantasia musicale. Copione ds. C.t. – Calvino e D'Ermo

«1945, Roma». T/ Copione ds., con una scena aggiunta. C.t.

Saitta Achille

Mara, difenditi! (723/16517)

«1958, Roma, Teatro dei Satiri, Compagnia Italiana di prosa Maria Letizia Celli». T/Commedia.
Copione ds. A. – de Pirro, Lepori e Viganò

Salce [Luciano] – Scola [Ettore]

Canzoni di tutti (723/16536)

«1958». Tv/Rubrica. A. – de Pirro, Faeta e Lepori

Santangelo Giuseppe

La moglie gelosa (398/10003)

«1953, Trapani». T/Commedia. Copione ds., copie 2. A. – De Biase e Tudini

Sartre Jean-Paul

A porte chiuse (33/1010)

«1945, [Roma], Teatro Eliseo, Compagnia Italiana di Prosa Paolo Stoppa-Rina Morelli». T/ Copione ds. Traduzione di G[iuseppe] V[ittorio] Sampieri. A. – Calvino

«1951, Bologna, Compagnia del Teatro La Soffitta». T/ Copione ds. A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1952, Padova». T/ In lingua francese. A. – de Pirro e De Biase

«1954, Roma, Compagnia del Teatro Goldoni». T/ A. – Brancoli, Gerlini, Zuccaro, de Pirro, De Biase, Lopez e Tudini

«1959, Arezzo, Circolo artistico di Arezzo (Concorso Provinciale dei Gad), Gad degli Universitari Piccola Ribalta». T/ Copione ds. Traduzione di G[iuseppe] V[ittorio] Sampieri e M[assimo] Bontempelli. A. – Magrì, de Pirro e d'Alessandro

Sciacca E[manuele] – Derio Desy

Primavera di fanciulle (34/1020)

«1945, Roma». T/Rivista. Copione ds. A. – Bianchini

Shaw George Bernard

Come lui menti al marito di lei

(3/105)

«1944, Roma, Compagnia Sociale Bagni-Cortese-Pilotto-Zaccani». T/Commedia satirica. Copione ds. A. – Spataro e [...]

«1951, Taormina, Compagnia del Teatro Mediterraneo». T/ Copione ds. A. – De Biase

«1953, Taormina, Compagnia del Teatro Mediterraneo». T/ A. – De Biase

(723/16521)

«1958, Genova, Compagnia sociale di prosa». T/ Copione ds. A. – de Pirro, De Biase e Lepori

«1961, Milano, Teatrino del Corso, Compagnia Il Globo». T/Commedia. Copione ds. Traduzione di Antonio Agresti. A. – Semeraro, de Pirro e d'Alessandro

«1961, Roma, Piccolo teatro di via Piacenza, Compagnia del Buon Umore». T/ Copione ds. A. – Folchi, De Biase e d'Alessandro

Sherwood Robert Emmet

La foresta pietrificata (33/1007)

«1945, Roma, Compagnia Elsa Merlini». T/Dramma. S.e.

Sposito Raffaele (Faele) – Ferretti [Mario]

Semplicissimo – 17 ottobre 1953 (398/10000)

«1953». R/Rubrica di varietà. Copione ds. A. – De Biase

Stella Gelich Dino

Baloni ala venessiana (398/10005)

«1953, Milano». T/Rivista. Copione ds. Musica di [Giovanni] D'Anzi, in dialetto veneziano. C.t. – De Biase e Tudini

Tempera Giulia – Jantaffi Carlo

Strapaese (2/59)

«1944, Roma, Teatro Vittoria». T/Rivista. Copione ds. C.t. – Spataro

Testori Giovanni

La Maria Brasca (847/18694)

«1960, Milano, Piccolo Teatro». T/Commedia. Copione ds., ds. di una scena sostituita, due copie, e ds. di una scena aggiunta. Regia di Mario Missiroli, musiche di Fiorenzo Carpi. C.t. – Magrì, de Pirro, De Biase, Faeta e Muti

L'Arialdà (899/19353 e 19431)

«1960-1961, Modena – Teatro Comunale, Roma – Teatro Eliseo, Milano – Teatro Nuovo, Compagnia Rina Morelli-Paolo Stoppa». T/Commedia. Copione ds., otto copie (I, II e III ed.). Regia di Luchino Visconti, musiche di Nino Rota, scenografia ideata da Luchino Visconti e realizzata da Petrassi e Valentini. N.a. (Modena) – C.t., vm18 e c.o. (Roma e Milano) – Folchi, Helfer, de Pirro, De Biase, Brancoli, Fraenza, Lopez, Luongo, Zuccaro, Faeta, Muti

Tonelli Giovanni

Il sistema di Anacleto (400/10062)

«1953». R/Commedia. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Vani Mario

Virginia di Castiglione (400/10050)

«1953». R/Dramma. A. – De Biase e Faeta

Veneziani Carlo

Il signore è servito (398/10017)

«1953, Bolzano, Gad C.A.P.». T/Commedia. Copione ds. C.t. – De Biase e Faeta

Venini Enzo

Periscopio (398/10021)

«1953, Varenna (Co)». R/Rivista. Copione ds. C.t. – De Biase e Faeta

Veo Carlo – Padella Arnaldo

Luci del varietà – 24 ottobre 1953 (398/10022)

«1953». R/Rubrica di varietà. Copione ds. Orchestra diretta da Gino Filippini, allestimento di Tito Angeletti. A. – De Biase e Tudini

Luci del varietà – 7 novembre 1953 (400/10063)

«1953». R/Rubrica di varietà. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Verde [Edoardo] (Dino Verde)

Simpaticissimo – 26 novembre 1958 (723/16518)

«1958». R/Copione ds. A. – de Pirro e Faeta

Verga Giovanni

Cavalleria rusticana (1/6)

«1944, Compagnia di Prosa Enzo Fiermonte». T/ A. – Calvino

«1956, Monteromano (Vt), Circolo Drammatico Romano». T/ A. – Faeta

«1959, Mantova, Accademia Filodrammatica mantovana Francesco Campogalliani». T/ Copione ds. A. – Magri, de Pirro e d'Alessandro

La lupa (1/7)

«1944». T/Dramma. Copione ds. A. – Calvino

«1956, Circolo Drammatico Romano». T/ A. – Faeta

«1961, Napoli, Compagnia del Teatro Stabile». T/ A. – Folchi, de Pirro, De Biase e d'Alessandro

«1962, Catania, Compagnia dell'Ente Teatro di Sicilia». T/Commedia. A. – Semeraro, de Pirro e d'Alessandro

Vinti – Nelli

Le mille e una... Napoli – 21 gennaio 1958 (723/16530, cfr. 723/16529)

«1958, Napoli, Radio-Napoli». R/ A. – de Pirro e Faeta

[Visconti Luigi] (Visco) – Rizzo [Carlo] – D'Orsara

Hellò Signorina ovvero Tutti in vacanza (2/54)

«1944 [Roma, Teatro Manzoni]». T/Rivista d'attualità. A. – D'Ermo

Volpe Giuseppe

Personalità (723/16526)

«1958, Roma, Compagnia di riviste S.T.A.C.». T/Rivista d'avanspettacolo. Copione ds. C.t. – de Pirro e Viganò

Wallace Edgar

Il laccio rosso (2/51)

«1944, Compagnia Spettacoli Gialli». T/ Vm 16

«1956, Roma, Compagnia di Prosa Gheraldi-Severini». T/Commedia. Copione ds. A. – Tudini

«1957, Roma, Compagnia dell'Associazione Artistico-Operaia». T/Dramma giallo. A. – de Pirro e Tudini

«1958, Milano, Teatro Olimpia, Compagnia Spettacoli Gialli». T/ A. – de Pirro, De Biase e Lepori

«1959, Roma, Teatro Chalet, Compagnia del Teatro d'Arte Popolare». T/ A. – de Pirro e Faeta

«1959, Roma, Teatro dei Satiri, Compagnia della Commedia». T/ Copione ds. A. – de Pirro e d' Alessandro

L'asso di picche (2/53)

«1944, Compagnia Spettacoli Gialli». T/ Vm 16

«1951, Milano, Teatro Excelsior, Compagnia Festival dello Spettacolo Giallo». T/Commedia gialla. Copione ds. A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1957, Cagliari, Teatro Massimo, Compagnia Gheraldi-Severini». T/Commedia. A. – de Pirro, De Biase e Tudini

«1957, Roma, Ridotto del Teatro Eliseo, Compagnia Spettacoli Gialli». T/Commedia. A. – de Pirro e Viganò

«1958, Bologna, Teatro La Ribalta, Compagnia Gheraldi-Severini». T/ A. – de Pirro e Faeta

Zigari Alfonso

Sogni di primavera (50/1494)

«1946». T/Rivista. Copione ds. A.

Zozzi G.

Mi sono sposato (33/994)

La caccia al tesoro – 4 novembre 1953 (400/10053)

«1953». R/Rubrica. Copione ds. A. – De Biase e Tudini

Mi ricordo che... (723/16541)

«1958, Pesaro-Urbino, Gruppo filodrammatico parrocchiale A[lessandro] Manzoni». T/Rivista musicale. Copione ds. C.t. – de Pirro, De Biase, Lepori e Viganò

Elenco dei fascicoli non completi

Fascicoli assenti: b. 2/fasc. 70.

Fascicoli vuoti: b. 33/fascc. 992- 996.

Fascicoli inutilizzati: b. 1/fascc. 2, 8, 9, 11-44; b. 2/fascc. 45-50, 55, 56, 63-67, 69, 71-78, 82-85; b. 3/fascc. 86-91, 93, 95-100, 108-123, 125-131, 133-136.

Indici

Indice dei nomi

Acampora Vincenzo p. 286,
Addison R.J., v. Jacuzio Ristori Rodolfo
Agresti Antonio p. 310,
Albertini Giacomo (Mario Leoni) p. 286,
Aliberti Nestore (Vianor) p. 286,
Allegra Salvatore p. 287,
Amendola Mario p. 286,
Amiel Denys p. 286,
Angeletti Tito p. 311,
Anouilh Jean Marie Lucien Pierre p. 286,
Aristofane p. 287,
Aurelio, v. Farace Aurelio,
Bacciotti Angiolo p. 287,
Bagiardi Giuseppe p. 288,
Balla Ignazio p. 290, 307,
Balzani Romolo p. 307,
Baseggio Cesco (Lodovico Ceschi con Carlo Lodovici) p. 288,
Basile p. 286,
Basini Antonio p. 299,
Baudo Giuseppe Raimondo Vittorio, v. Baudo Pippo
Baudo Pippo (Giuseppe Raimondo Vittorio Baudo) p. 288,
Baudouin Charles p. 293,
Baudouin Jean-Marie-Théodore, v. d'Aubigny

Benedetto Umberto p. 300,
Berrini Nino p. 288,
Bloch Bertram p. 290,
Boccaccio Giovanni p. 288,
Bonda Giovanni p. 288,
Bontempelli Massimo p. 310,
Borraccetti Renato (Renato Torena) p. 288,
Bourdet Édouard p. 288,
Brancacci Mario p. 289,
Brancati Vitaliano p. 289,
Brecht Bertolt p. 290,
Brewer George Jr. p. 290,
Buongiovanni Renzo p. 290,
Bus Fekete Ladislao p. 290,
Caglieri Emilio p. 290,
Caldwell Erskine p. 291,
Calì Giuseppe p. 291,
Cane Gigi p. 291,
Cantini Guido p. 291,
Cantini Ugo p. 291,
Canuto Antonio (Jimmy Zagors) p. 292,
Capocci Yvette p. 295,
Capuana Ada p. 292,
Carpi De Resmini Fiorenzo p. 311,
Carroll Paul Vincent p. 292,
Castellacci Mario p. 292,
Catoni Luigi p. 292,
Cecchi Alberto p. 289,
Cenzato Giovanni p. 293,

Ceschi Lodovico, v. Baseggio Cesco e Lodovici Carlo
Chandler Raymond p. 300,
Chiesa Guido p. 293,
Chinazzi Maura p. 308,
Ciconi Teobaldo p. 293,
Cidi, v. De Cristofaro Carlo
Ciorciolini Marcello p. 293,
Ciotola Pasquale p. 293,
Cizeta p. 293,
Cocteau Jean Maurice Eugène Clément p. 294,
Colli Antonello p. 297,
Corona Romolo p. 294,
Costa Orazio p. 306,
Cotogni Gustavo p. 294,
Coupletes Pasquina p. 294,
Courteline Georges p. 294,
Craveri Romildo p. 294,
Crepaldi Silvio p. 294,
Cutolo Raffaele p. 295,
Cutrufelli Giovanni p. 287,
D'Alba Aldo p. 295,
d'Annunzio Gabriele p. 295,
D'Anzi Giovanni p. 310,
d'Aubigny (Jean-Marie-Théodore Baudouin) p. 293,
Davis Owen p. 295,
De Carli Piero (Paolo Stormi) p. 295,
De Cristofaro Carlo (Cidi) p. 295,
De Fano Vito p. 295,
Derio Desy p. 310,

d'Errico Ezio p. 296,
De Santi E. p. 304,
De Sica Vittorio p. 307,
De Stefani Alessandro p. 296,
De Vellis Mario p. 290, 307,
Dezza E. p. 296,
Dickens Charles p. 295,
Di Gianni E.V. p. 296,
Di Renzo Francesco (Leo Nardi) p. 301,
D'Orsara p. 312,
Druten John William Van p. 296,
Edelweiss Maria p. 297,
Elli Max, v. Mazza Elio
Faele, v. Sposito Raffaele
Falconi Dino p. 296,
Farace Aurelio (Aurelio) p. 297,
Fazio Gaetano p. 302,
Fedi Bindo p. 297,
Ferdinand Roger p. 297,
Ferretti Mario p. 310,
Ferro Vincenzo p. 294,
Fiermonte Enzo p. 297,
Filippini Gino p. 311,
Firt Pippo p. 297,
Flaiano Ennio p. 297,
Fodor Ladislao p. 297,
Franci Adolfo p. 286, 287, 294,
Franciosi Rinaldo p. 298,
Frasca Carlo p. 290,

Frattini Angelo p. 296,
Freddurini Bruno p. 298,
Gallucci Mario (Margal) p. 298,
Gandera Felix p. 298,
Geremia Giuseppe p. 308,
Gherardi Gherardo p. 299,
Giacosa Giuseppe p. 300,
Giovanardi Lalla Dander p. 300,
Giovaninetti Silvio p. 287,
Giunti Gualberto p. 300,
Giusti Franco p. 300,
Glori Enrico, v. Musy Enrico
Gogol' Nikolaj Vasil'evič p. 300,
Gomez Amerigo p. 289,
Guerrini Tito p. 300,
Heinen Josef Maria p. 301,
Izzi Mario p. 301,
Jacopone da Todi p. 301,
Jacuzio Ristori Rodolfo (R.J. Addison) p. 301,
Jantaffi Carlo p. 301,
Jorio Pier Luigi p. 288,
Kirkland Jack p. 291,
Labiche Eugène p. 301,
Lafrancesca Roberto p. 289,
Lakatof Ladislao p. 297,
Lari Carlo p. 297,
Lelli Renato p. 302,
Lellis Hans p. 302,
Leoni Mario, v. Albertini Giacomo

Levi Evelina p. 290,
Lodovici Carlo (Lodovico Ceschi con Cesco Baseggio) p. 288,
Lodovici Cesare Vico p. 304,
Lonsdale Federico p. 302,
Lorenzoni Piero p. 302,
Mac, v. Maccari Ruggero
Maccari Ruggero (Mac) p. 286, 302, 309,
Machiavelli Niccolò p. 302,
Magnani Roberto p. 303,
Magno Maria Teresa p. 303,
Malavolti Renato p. 287,
Manzari Nicola p. 303,
Margal, v. Gallucci Mario
Marini Sterne Maria Teresa p. 303,
Marinucci Vinicio p. 292,
Maroni Andrea p. 304,
Martucci Laura p. 288,
Mattolini Mario p. 304,
Mazza Elio (Max Elli) p. 304,
Melani Riccardo p. 304,
Missiroli Mario p. 311,
Moneta Marcello p. 299,
Monteleoni G. p. 304,
Motta Luigi p. 298, 299,
Musco Angelo p. 307,
Musy Enrico (Enrico Glori) p. 304,
Nardi Leo, v. Di Renzo Francesco
Natanson Giacomo p. 304,
Navarrini Nuto p. 304,

Nelli p. 312,
Niccodemi Dario p. 304,
Obey André p. 286,
O'Neill Eugene p. 305,
Padella Arnaldo p. 311,
Palazzio G. p. 305,
Palmucci Fulvio p. 305,
Pantaleoni Fernanda p. 305,
Pelosso Berto, v. Pelosso Roberto
Pelosso Roberto (Berto Pelosso) p. 305,
Penna F. p. 305,
Petrilli Domenico p. 305,
Petroni Armando p. 305,
Pirandello Luigi p. 306,
Pizzicaria Pio (Pio Zicar) p. 307,
Poor Montgomery Edgard p. 307,
Pucci Giovanni (Vanni Pucci) p. 307,
Pucci Vanni, v. Pucci Giovanni
Pupella Guido p. 308,
Ranucci Renato (Renato Rascel) p. 303,
Rascel Renato, v. Ranucci Renato
Rattigan Terence p. 308,
Ravazzin Plinio p. 308,
Ravazzin Renato p. 308,
Ravazzin Sergio p. 308,
Ribechi Bixio p. 308,
Rizzo Carlo p. 312,
Rocca Gino p. 308,
Romano Bice p. 308,

Rossaldo, v. Rossi Aldo
Rossi Aldo (Rossaldo) p. 309,
Rovetta Gerolamo p. 309,
Rovi Vincenzo p. 309,
Saitta Achille p. 309,
Salce Luciano p. 309,
Salvatori Enrico p. 308,
Sampieri Giuseppe Vittorio p. 309, 310,
San Francesco d'Assisi p. 301,
Santangelo Giuseppe p. 309,
Sartre Jean-Paul p. 309,
Sciacca Emanuele p. 310,
Scola Ettore p. 309,
Shaw George Bernard p. 310,
Sherwood Robert Emmet p. 310,
Simonit Gianna p. 301,
Solimene Rino p. 286,
Sposito Raffaele (Faele) p. 293, 310,
Stella Gelich Dino p. 310,
Stormi Paolo, v. De Carli Piero
Tamberlani Ferdinando p. 301,
Tempera Giulia p. 310,
Testori Giovanni p. 311,
Tonelli Giovanni p. 311,
Torena Renato, v. Borraccetti Renato
Vani Mario p. 311,
Veneziani Carlo p. 311,
Venini Enzo p. 311,
Veo Carlo p. 311,

Verde Dino, v. Verde Edoardo
Verde Edoardo (Dino Verde) p. 311,
Verga Giovanni p. 312,
Vepas Lia p. 295,
Vianor, v. Aliberti Nestore
Villa A. p. 296,
Vinti p. 312,
Visco, v. Visconti Luigi
Visconti Luigi (Visco) p. 312,
Volpe Giuseppe p. 312,
Wallace Edgar Richard Horatio p. 312,
Zagos Jimmy, v. Canuto Antonio
Zicar Pio, v. Pizzicaria Pio
Zigari Alfonso p. 313,
Zozzi G. p. 313,

Indice dei titoli delle opere

A carte scoperte p. 288,
L'adolescente p. 304,
L'Affare Kubinskj p. 298,
Ah! Queste donne p. 297,
Ah... se fosse vero! p. 301,
L'allodola p. 287,
Al mercato p. 308,
Al posto dell'altra p. 297,
Amara Vittoria p. 290,
L'amore all'oscuro p. 305,
Gli amori di una regina p. 324,

Antigone p. 286, 297,
Appuntamento con la luna p. 295,
L'Arialda p. 311,
Aria nuova p. 297,
L'arlecchino p. 294,
L'asso di picche p. 313,
Le avventure di Bagnasciuga p. 308,
Baldoria alla ribalta p. 291,
Baloni ala venessiana p. 310,
'L Bibi p. 286,
Biglietti da visita p. 298,
Bon anima... d'me amiss! p. 288,
I Boulingrin p. 294,
Il bragozzo p. 292,
Burrasda in campagna p. 324,
La caccia al tesoro p. 313,
Cantachiaro p. 294,
Il canto del cigno p. 296,
Canzoni di tutti p. 309,
Il capitan Carlotta p. 306,
Caricature p. 298,
Il carnevale dei disperati p. 306,
La casa degli spiriti p. 305,
Un caso sospetto p. 306,
Cavalleria rusticana p. 312,
La Cechina p. 292,
Chi l'ha ucciso p. 306,
I'ciaba di San Lorenzo p. 287,
Cinque Laude drammatiche p. 301,

Il circo... lo quadrato p. 308,
Un colpo di vento p. 306,
Come le foglie p. 300,
Come lui mentì al marito di lei p. 310,
Cos'è questo partito p. 300,
Così faceva mio marito!... p. 306,
Un curioso epilogo p. 292,
Das Schicksal des Bauern Maichael Lenk p. 301,
Destinazione... Luna p. 300,
Il destino del contadino Maichael Lenk p. 301,
Die feindlichen Freunde p. 300,
I disonesti p. 309,
Domenica express p. 289,
Don Giovanni involontario p. 289,
La donna del lago p. 300,
Una donna di casa p. 290,
Una donna troppo onesta p. 303,
Le donne in Parlamento p. 287,
Doppia briglia p. 307,
Il dottore p. 292,
I due sergenti p. 293,
I due signori della signora p. 298,
... E come sarà giunto?... p. 308,
Einmal Hiebe – Dreimal Liebe p. 302,
L'elicottero p. 295,
L'eredità p. 298,
Famiglia altrui p. 291,
Una famiglia qualunque p. 288,
Fantasia dei tempi p. 300,

Fantocci di oggi, di ieri e di domani p. 304,
Felice... L'infelice p. 288,
La festa del sor Ghetano p. 305,
Festival p. 289,
La figlia di Iorio p. 295,
Il fiore all'occhiello p. 293,
La foresta pietrificata p. 310,
Forse sarà ma' p. 302,
Fra' Cipolla predica in piazza p. 288,
Francesca da ride p. 305,
I fucili di madre Carrar p. 290,
Na gabbia de Matti p. 306,
Il gallo della Checca p. 306,
Il giardiniere p. 308,
Giovanna p. 287,
Un giovanotto che ha fretta p. 301,
Un giro di chiave e il gioco è fatto p. 286,
Girotondo 1945 p. 294,
La Governante p. 289,
Gran... babilonia!... p. 298,
Gran cassa del Mezzogiorno p. 286,
Guardiamoci negli occhi p. 309,
La guerra spiegata ai poveri p. 297,
Hellò Signorina p. 312,
Hittle e Mussolini p. 308,
Ho ucciso io p. 295,
L'inquilino p. 305,
Intermezzo a Hollywood p. 305,
L'inutile Cristoforo p. 302,

Il laccio rosso p. 312,
Er ladro e l'usuraio p. 306,
Il ladro sono io p. 293,
Il lamento di Ciutto Cito p. 298,
Laude ombre p. 301,
Legittima difesa p. 290,
Le liane p. 308,
Liolà p. 306,
Luci del varietà p. 311,
La lupa p. 312,
La macchina da scrivere p. 294,
Malanno musicale p. 303,
Maledetto cortello p. 306,
La Mandragola p. 302,
Ma non lo siamo un poco tutti? p. 302,
Mara, difenditi! p. 309,
La Maria Brasca p. 311,
Il medico e la pazza p. 296,
Le mezze arance p. 304,
Le mille e una... Napoli p. 312,
Il mio amico commissario p. 296,
Il mio delitto p. 296,
Mi piaccion quelle cose p. 304,
Le mirabolanti avventure di Stenterello p. 300,
Mi sono sposato p. 313,
La moglie gelosa p. 309,
Il mondo con me p. 297,
Mondo perduto p. 305,
Montecalvo p. 302,

Nannina de Campo de fiori p. 306,
Un napoletano a... Parigi p. 298,
I Navarra p. 307,
Nel regno dei sogni p. 288,
La nona invitata p. 295,
Non ci capisco niente p. 301,
Una notte a Port of Spain p. 301,
Obiettivo donne p. 298,
Ogni canzone un personaggio p. 292,
Oh! Questi camerieri p. 290,
Oltre la vita p. 297,
Oltre l'orizzonte p. 305,
L'ombra e la sostanza p. 292,
Opinioni p. 301,
La pantera nera p. 307,
Paolo e Francesca p. 296,
Periscopio p. 311,
Per la patria p. 304,
Personalità p. 312,
Piccina p. 294,
La piccola classe dei grandi p. 303,
Pollicino e l'orco p. 309,
Polvere di... Broadway p. 309,
A porte chiuse p. 309,
La prigioniera p. 288,
Prima notte p. 304,
Primavera di fanciulle p. 310,
Il profondo mare azzurro p. 308,
Pupetta p. 294,

Qualcuno ha suonato al cancello p. 296,
Quei due p. 308,
Questa vecchia casa p. 288,
Questi ragazzi! p. 299,
Questo non è l'amore p. 291,
Raffaele p. 290,
Un ragazzo in gamba p. 294,
R.D.O. – Ragazzi di oggi p. 297,
La regina del Portogallo p. 306,
Rendez-vous p. 286,
Ridendo, cantando che male ti fò? p. 305,
La rivista dello sport p. 306,
Romaneide p. 306,
Rosa senza spine p. 295,
Ruy-blas '45 p. 290,
Sabato bar p. 304,
Saluti e baci p. 302,
Na scernata disgraziate p. 295,
I segreti di Mastro Peppino p. 296,
Semplicissimo p. 310,
Se quel babbeo io fossi p. 297,
Un signore dall'aspetto distinto p. 296,
Il signore è servito p. 311,
Simpaticissimo p. 311,
Si recita al San Carlino p. 304,
Il sistema di Anacleto p. 311,
Socerineide!... Lotta d'anime!... p. 306,
Sogni di primavera p. 313,
Il sogno di Fritz p. 293,

Un soldato americano p. 292,
Soltanto un bacio p. 295,
Sorrìda... è fatto p. 303,
La sorridente signora Beudet p. 286,
Souvenir p. 302,
La statua di carne p. 293,
Uno strano amore p. 296,
Strapaese p. 310,
Tira a campà che tutto passa p. 305,
Tira a campare p. 305,
Torniamo a cantare!... p. 296,
Tutta colpa della fantasia p. 290,
Tutti in vacanza p. 312,
Tutto esaurito p. 294,
L'ultima avventura p. 304,
L'ultimo teppista p. 305,
Uno dei tanti p. 301,
Un uomo s'è fermato p. 298,
V'arcurdav? p. 302,
Una vecchia valigia di fibra p. 296,
Ve lo diremo poi p. 296,
Vestire gli ignudi p. 307,
La via del tabacco p. 291,
Un viaggio di nozze... all'altro mondo p. 306,
Villetta Paradiso p. 288,
Virginia di Castiglione p. 311,
Vi sarà sempre qualche Giulietta p. 296,
La vita che ti diedi p. 307,
La volata p. 305,

Una volta botte – tre volte amore, p. 302

Indice dei nomi dei responsabili di revisione

- Andreotti Giulio (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, 1947-1953) p. 289, 290, 303,
- Bianchini Mario (Sottosegretario per la Stampa, lo Spettacolo e il Turismo) p. 290, 291, 294, 300, 301, 303, 309, 310,
- Brancoli Carlo (Rappresentante del ministero del Lavoro e degli Autori Drammatici) p. 289, 303, 304, 309, 311,
- Brasiello Attilia (Relatrice) p. 291, 292, 294, 295, 297, 304, 305, 308,
- Bubbio Teodoro (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, 1953-1954) p. 286, 303,
- Calvino Vincenzo (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio) 286, 290, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 302, 304, 306, 307, 308, 309, 312,
- d'Alessandro (Relatore) p. 287, 289, 292, 293, 294, 297, 298, 299, 300, 307, 308, 310, 312, 313,
- De Biase Franz (Ispettore Generale del Teatro) p. 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
- de Pirro Nicola (Direttore Generale dello Spettacolo, 1948-1963) p. 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,
- D'Ermo Mario (Relatore) p. 286, 288, 290, 291, 292, 297, 304, 309, 312,
- Ermini Giuseppe (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, 1954-1955) p. 292, 303,
- Faeta (Relatore) p. 286, 287, 288, 289, 291, 292, 293, 295, 298, 299, 303, 304, 305, 306, 308, 309, 311, 312, 313,
- Folchi Alberto (Ministro del Turismo e dello Spettacolo, 1960-1963) p. 289, 293, 297, 300, 307, 310, 311, 312,
- Franco Gaspare (Direttore Generale dello Spettacolo, 1944-?) p. 288, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 302, 304, 305, 308, 309,
- Gerlini Carlo (Prefetto, rappresentante del ministero dell'Interno) p. 289, 290, 303, 309,
- Helfer Renzo (Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1960-1962) p. 290, 292, 293, 297, 300, 307, 308, 311,
- Larussa Domenico (Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1959-1960) p. 297,
- Lepori Cesare (Direttore di divisione) p. 286, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 298, 299, 300, 302, 303, 305, 308, 309, 310, 312, 313,
- Lodovici Cesare Vico (Relatore e Consulente artistico, 1944-1953) p. 289, 290, 294, 302,

Lombardi Ruggero (Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1962-1964)
p. 290, 293, 299,

Lopez Pasquale (Relatore) p. 309, 311,

Magrì Domenico (Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e dello Spettacolo, 1960) p. 299,
300, 307, 310, 311, 312,

Muti Francesco (Direttore della Divisione Teatrale), p. 289, 290, 291, 293, 295, 299, 303, 311,

Scala Francesco (Relatore) p. 291,

Semeraro Gabriele (Sottosegretario di Stato al ministero del Turismo e allo Spettacolo, 1960) p. 310,
312,

Spataro Giuseppe (Sottosegretario di Stato alla Presidenza del Consiglio, 1944-1945) p. 286, 288,
289, 292, 293, 294, 301, 308, 310, 311,

Tudini Raffaella (Relatrice e segretaria di commissione) p. 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,

Viganò (Relatore) p. 286, 288, 292, 294, 295, 298, 299, 300, 302, 303, 309, 312, 313,

Zuccaro Domenico (Rappresentante del ministero dell'Istruzione) p. 289, 290, 302, 303, 309, 311,

Zurlo Leopoldo (Prefetto responsabile della censura teatrale fascista, 1931-1943) p. 286, 289, 302.

D) Short title censura cinematografica

LEGENDA

Regista	Tipo	Società	Soggetto e Sceneggiatura	Esito	Segnatura
S.r. = Regia non indicata	L = Lungometraggio	P = Società produttrice	So. = Soggetto di	a. = Approvato	It = Database Italia taglia
	C = Cortometraggio	D = Società distributrice in Italia	Sc. = Sceneggiatura di	vm = Vietato ai minori	Acs = Fondo revisione cinematografica dell'Archivio Centrale dello Stato
	CG = Cinegiornale			c.o. = Approvato con osservazioni	
				c.m. = Approvato con modifiche	
				c.t. = Approvato con tagli	
				n.a. = Non approvato	
				in ap. = In appello	
				n.e. = Nuova edizione	
				esp. = Esportazione	
				pres. = Presentazione	

REGISTI O SCENEGGIATORI SCRITTORI

Regista	Titolo	Tipo	Anno	Società	Soggetto e Sceneggiatura	Esito	Censori	Segnatura	Note
Bevilacqua Alberto	<i>Attenti al buffone</i>	L	1975	P: Medusa Distribuzione		c.t. e vm 14	Antonino Drago	It 47109	Motivazione: "pur avendo un notevole livello autoriale, ideale e culturale presenta scene di violenza e di erotismo tali da renderlo controindicato alla particolare sensibilità dei minori". Tagli: "1) riduzioni della scena dell'unico incontro tra Ros e Giulia per la parte in cui Ros pone le mani tra le cosce della donna; 2) alleggerimento della scena dell'orgia dei reduci nella sala etrusca; 3) alleggerimento della scena in cui Ros colpisce al ventre Giulia per farla abortire".
	<i>Bosco d'amore</i>	L	1981	P: Bocca di Leone Cinematogra- fica, Radiotelevi- sione Italiana, Siddik Produzione		vm 14	Enrico Quaranta	It 73238	[Tratto dalla novella di Boccaccio.] Motivazione: "a cagione della tematica della violenza e per la presenza di scene di nudo".

	<i>La Califfa</i>	L	1970	P: Fair Film, Les Films Corona (Fr)		c.t. e vm 14	Carlo Sangalli	It 41421	[Dal romanzo di Bevilacqua]. Tagli: "1) alleggerimento dell'inizio della scena d'amore tra la protagonista Califfa e il giovane operaio in camera da letto della stessa Califfa; 2) nella scena d'amore tra Doberdò e la Califfa, asportazione dei fotogrammi nei quali si vede la mano del protagonista che scende ad accarezzare il corpo della Califfa". Motivazione divieto minori: "il film contiene alcune scene di carattere erotico e battute volgari".
			1996-97			c.t.	Liana Vento		
Castiglioni Alfredo, Castiglioni Angelo	<i>Magia nuda</i>	L	1974 (1975)	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Zarai	Testi: Alberto Moravia	c.t. e vm 18	Antonino Drago	It 46329	Tagli: "a) scena del coito musulmano (metri quattro); b) scena dell'esplorazione vaginale (metri 2,20); c) scena della masturbazione fallica (metri 1,90); con eliminazione per complessivi metri 8,10". Motivazione: "in considerazione delle continue scene raccapriccianti raffiguranti riti sacri, sacrifici di animali, sevizie, nonché delle sequenze di nudi maschili e femminili".
			1991			c.t. e vm 14	Luciano Rebulla		Motivazione: "tenuto conto del contenuto del film e di alcune scene troppo crude".

Cavara Paolo	<i>L'occhio selvaggio</i>	L	1967	P: Cavara Film	Sc.: Tonino Guerra; Collaboratore Sc.: Alberto Moravia; So.: Paolo Cavara, Fabio Carpi	vm 18	Adolfo Sarti	It 36249	Motivazione: "in quanto il film contiene scene e sviluppa temi che, sebbene criticati e visti polemicamente nel contesto, appaiono in sé per sé contrarie alla sensibilità dei predetti minori"; "considerato che la figura del protagonista, specialmente sotto il profilo del suo disprezzo per la vita umana e per qualsiasi fatto anche se tragico, che intende filmare è tale da colpire la sensibilità dei minori degli anni 18 senza che a correggere la penosa impressione che essi ritraggono dal film valga il dichiarato intento critico di riprovazione dell'opera del protagonista che il regista ha affermato essere il tema della sostanza del suo film".
Lattuada Alberto	<i>La spiaggia</i>	L	1954	P: Titanus, Gamma film française (Fr)	So.: Lattuada; Sc.: Lattuada, Malerba, Sonego	c.t. e vm 16	Ermini	It 9272; Acs 87/CF 1740 (1953-67)	Tagli: "1) Togliere la sequenza nella quale si vede la Contessa Azzurra in abito succinto che si reca a tavola e la battuta che gli dice il suo socio: «Perché non ti togli anche il reggiseno»; 2) Togliere la sequenza in cui si vede la bagnante bruna seduta a tavola in succinto costume da bagno; 3) Togliere il primo piano della ragazza sdraiata sulla spiaggia adagiata sul fianco con un succinto costume due-pezzi; 4) Nella scena in cui la Carol e la bagnante bruna escono dall'acqua e si recano a fare la doccia (quando alla Carol questa chiede 50.000 lire in prestito) eliminare tutta la parte in cui si vede la bagnante bruna in costume succinto. In quanto offensivo del pudore della morale e della pubblica decenza; 5) Nella conversazione tra il sacerdote ed il sindaco evitare che si veda il titolo del

									giornale «Unità»; 6) Nella conversazione tra il sindaco e la Carol togliere la domanda che questa fa al sindaco: «Di che partito sei?», in quanto contrari all'ordine pubblico
			1969			vm 14	Caleffi		
			1994			a.	Carmelo Rocca		
Maraini Dacia	<i>L'amore coniugale</i>	L	1970	P: I Film dell'Orso		vm 14	Franco Evangelisti	It 41064	[Dal romanzo di Moravia]. Motivazione: "talune sequenze erotiche e di nudo".
Murgia Pier Giuseppe	<i>La festa perduta</i>	L	1981	P: Jean Vigo		vm 14	Enrico Quaranta	It 75433	Motivazione: "in conseguenza della tematica e per il linguaggio particolarmente scurrile".
Quilici Folco	<i>L'ultimo Paradiso</i>	L	1957	P: Paneuropa, Lux Compagnie Cinematographique De France (Fr)	So. e sc.: Quilici, Colonna; sc. e commento parlato: Ennio Flaiano	c.t. e vm 16	Brusasca	It 15958; Acs 152/CF 2392 (1956-58)	A. in revisione preventiva; "testimonia una razza che va estinguendosi per incapacità di assorbire nuovi elementi di civilizzazione". Tagli: "1) che venga eliminata la scena delle ragazze con seni scoperti in mezzo primo piano nella sequenza degli uomini che si gettano dalla torre; 2) che venga eliminata la seconda parte della danza di Pauline in bikini sulla spiaggia in mezzo primo piano; 3) che venga sfrondata la scena delle ragazze con seni nudi che colgono fiori sull'acqua, eliminandosi le inquadrature con i seni in spiccata evidenza (scena ridotta a mt. 51); 4) che venga eliminata la sequenza finale dell'abbraccio degli sposi sulla spiaggia (in cui la donna sta con i seni nudi)".
			1998			c.t.			

Scattini Luigi	<i>Angeli bianchi... Angeli neri</i>	L	1969	P: Produzioni Atlas Cinematografica, Caravel Film	Commento parlato: Alberto Bevilacqua	vm 14	Giovanni Battista Scaglia	It 39730	Motivazione: "per alcune scene cruente ed impressionanti e per ricorrenti scene di nudo".
Siciliano Enzo	<i>La coppia</i>	L	1969	P: Panda Società per Industria Cinematografica		c.t. e vm 18	Evangelisti	It 40143	Tagli: "eliminare la sequenza in cui i protagonisti sono raffigurati in amplesso carnale di esasperato erotismo (in particolare la sequenza all'inizio di Sergio con Roberta, sequenza in cui Sergio è sul letto con la Olga (corpi quasi interi nudi), sequenze in cui Guido accarezza il corpo della moglie); b) eliminare dal dialogo le parole «quello che avresti dovuto fare la sera in cui è venuto a cena qui» (pag. 21); c) eliminare la sequenza in cui Guido è avanti allo specchio intento a guardare la scena dell'amplesso tra Sergio e Olga". Motivazione: "atteso il suo contenuto (descrittivo di amori scabrosi)".
			2002			c.t.			
Soldati Mario	<i>Botta e risposta</i>	L	1950	P: Teatri Della Farnesina		c.t.	Nicola de Pirro	It 62468	Tagli: "1) sia eliminata la scena nella quale appare il manifesto dell'Anno Santo alla stazione di Parigi; 2) sia tolto ogni riferimento al pellegrinaggio a Roma di Filippo; 3) siano eliminate tutte le battute bibliche; 4) sia soppressa la scena della confessione di Cleo, impostata su termini poco riverenti per il sacro istituto".

	<i>La donna del fiume</i>	L	1954-55	P: Excelsa Film, Société Nouvelle de Cinématographie (Fr), Ponti – De Laurentiis, Les Films Du Centaure, La Omnium International du Films	Sc.: Flaiano, Bassani, Soldati, Franchina; Dialoghi: Giorgio Bassani, Pier Paolo Pasolini	c.t.; a. in ap.	Brusasca	It 12118; Acs 114/CF 2020 (1954-60)	Tagli: "a condizione che venga eliminata la scena 13 (Sophia e Rick a letto)".
	<i>O.k. Nerone</i>	L	1951	P: Industrie Cinematografiche Sociali	So. e sc.: Steno, Monicelli	c.t.	Nicola de Pirro	It 5024; Acs 30/CF 1192 (1949-51)	Tagli: "La schiava in vendita, alla quale viene scoperto tutto il fianco destro lasciando vedere la gamba fino al gluteo; [...] Poppea (l'attrice Pampanini) che esce apparentemente nuda dalla piscina; [...] un'indigena che scoprendosi per ordine di Nerone, rimane con un seno fuori dalla tunica; [...] ragazze con i seni di fuori al momento di uscire dalla piscina; [...] Poppea in primo piano, che si copre i seni con le mani; [...] nel Palazzo di Nerone uno degli ospiti che accarezza il petto della schiava che gli sta di fronte; [...] le esibizioni della cartoline pornografiche da parte di Walter Chiari e Campanini al sergente, dal momento in cui l'attore Sacripante offre le cartoline, sino all'espressione di eccitazione da parte del sergente; [...] massaggio a Poppea dal momento in cui Walter Chiari dovrebbe incominciare ad attuare il massaggio su Poppea sdraiata, fino al fotogramma in cui si vede la schiava che viene a chiamare

									Poppea; in casa di Poppea [...] i fotogrammi fino a quelli in cui una schiava mostra un seno [...]; Boogie-Woogie; [...] la danza di Poppea con Nerone. [...] Donne o coppie sdraiate in atteggiamenti lascivi; [...] scena del luna-park [...] toccamenti della gamba di Poppea".
	<i>La provinciale</i>	L	1953	P: Electra Compagnia Cinematografica, Warner Bros (Usa)	So.: Moravia; Sc.: Ferry, De Feo, Soldati, Moravia, Bassani, Remy	vm 16	Giulio Andreotti	It 7372; Acs 52/CF 1392 (1951-68)	
	<i>I tre corsari</i>	L	1952	P: Ponti – De Laurentiis	So. e sc.: Brusati, De Concini	c.t.	Giulio Andreotti	It 6552; Acs 53/CF 1397 (1952-53)	[Tratto dal romanzo <i>Il Corsaro Verde</i> di Salgari]. Tagli: "a condizione che sia abbreviata la scena della tortura compiuta sul Corsaro Rosso".
Soldati Mario, Mattòli Mario	<i>Adamo ed Eva</i>	L	1949-1950	P: Lux Film	So.: Vittorio Metz, Mario Marchesi	a.; n.a. in ap.	Nicola de Pirro	It 2236; Acs 12/CF 0856 (1949-50)	Motivazione: "La Commissione di II grado [Andreotti, Leoni, Bilancia] effettuata la revisione straordinaria del film [richiamato in censura dopo il parere favorevole e diverse proiezioni] <i>Adamo ed Eva</i> ; ritenuto che il soggetto del film, la sua impostazione ed il suo intero svolgimento appaiono chiaramente offensivi della coscienza religiosa popolare e, come tali, contrari all'ordine pubblico; che scene ed episodi essenziali costituiscono, altresì, offesa evidente alla morale, al buon costume ed alla pubblica decenza".

Sontag Susan	<i>La tarantola dalla pelle calda</i>	L	1971	P: Sandrew (Se); D: Pimapo Film		vm 18	Franco Evangelisti	It 42110	Motivazione: "all'unanimità rileva il contesto artistico del film sia per la rappresentazione dei personaggi che per la fotografia. Peraltro sulla base della tematica (amore strano tra due coppie) e di alcune sequenze amorose (Francesca assiste al rapporto erotico tra il marito ed Ingrid)".
Zampa Luigi	<i>La romana</i>	L	1954	P: Excelsa Film, Ponti – De Laurentiis, Omnium International du Film, Les Film du Centaure	Sc.: Moravia, Flaiano, Lattuada, Zampa, Ferry, Bassani	vm 16; c.t. in ap.	Ermini, Oscar Luigi Scalfaro	It 62822; Acs 47/CF 1341 (1953-57)	Dall'opera di Moravia. Tagli in appello: "scena in cui Astarita cade dalla scale (17)".
Zavattini Cesare, Bisiach Gianni, Bizzarri Libero, Carbone, D'Alessandro Angelo, Del Fra Lino, Di Gianni Luigi, Ferrara Giuseppe, Giannarelli Ansano, Macchi Giulio,	<i>I misteri di Roma</i>	L	1963	P: Spa Cinematografica	So. e sc.: Zavattini	vm 18	Ruggero Lombardi	It 28035; Acs 347/CF 3979 (1962-71)	
			1993			c.t.	Antonio Maccanico		

Mazzetti, Mida, Muzii, Nelli, Nuzzi, Partesano, Vento									
Zurlini Valerio	<i>Le soldatesse</i>	L	1965	P: Debora Film, Zebra Film, Avala Film (Ju), Omnia Deutsche Filmexport (RFT), Franco London Film (Fr), Aera film, Francoforte Filmgesellsch- aft	So.: Pirro; Sc.: Solinas, Giagni, Fusco, Flaiano, De Bernardi, Benvenuti, Sautet	vm 18	Pietro Micara	It 32655; Acs 381/CF 4159 (1958- 62)	[Dal romanzo di Pirro]. Con Mario Adorf, Anna Karina, Lea Massari, Tomas Milan, Valeria Moriconi, Aça Gavric. Motivazione: "Tema scabroso (...) per gran parte in sequenze (...) e accompagnato da un linguaggio scurrile e sconcio"; "nel corso del dialogo numerose sono le frasi e le allusioni oscene e perché, nella rappresentazione di uno scabroso tema a sfondo sessuale, si incontrano raffigurazioni di scene connesse alla prostituzione".
			1988			c.t. e vm 14	Luigi Rossi di Montelera		Motivazioni: "rimanendo [...] nelle sue linee generali il tema di fondo relativo alla prostituzione di donne greche al seguito di un esercito di occupazione". Tagli: "1) Castagnoli e Alessi molestano scherzosamente Toula; 2) sosta forzata del camion; 3) bacio tra Alessi e Toula"

FILM TRATTI DA

Regista	Titolo	Tipo	Anno	Società	Soggetto e Sceneggiatura	Esito	Censori	Segnatura	Note
Alfaro Italo	<i>Canterbury proibito</i>	L	1972	P: Victor Produzione		vm 18	Renzo Speranza	It 43684	Motivazione: "per le frequenti scene erotiche e di nudo".

Allégret Marc	<i>L'amante di Lady Chatterley</i>	L	1956	P: Regie du Film, Orsay Films (Fr); D: Cinematografica Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione		vm 16	Brusasca	It 14640	Motivazione: "contiene scene a carattere morboso, non adatte ai ragazzi".
Allégret Yves	<i>La furia degli uomini (Germinal)</i>	L	1964 (1963)	P: Laetitia Film, Les Films Marceau (Fr), Cociror (Fr), Paris Elysées Films (Fr), Metzger & Woog (Fr)	Sc.: Spaak	vm 14	Ruggero Lombardi	It 29765; Acs 367/CF 4087 (1962-69)	Dal romanzo di Zola. Motivazione: "dall'atmosfera del film che, in talune scene, raggiunge un grado di crudezza realistica".
Armstrong Michael	<i>Il buio</i>	L	1970 (1969)	P: Tigon British Films Production (Uk), American International (Usa); D: Variety Film		c.t. e vm 14	Franco Evangelisti	It 40332	Da un racconto di Edgar Allan Poe. Taglio: "alleggerire la scena finale dell'uccisione del ragazzo (sbocco del sangue dalla bocca – ripetuto infierimento col coltello sul cadavere steso a terra)". Motivazioni divieto minori: "dalle caratteristiche spettacolari del film che – basato su di un racconto del terrore di Edgar Allan Poe – si sofferma a descrivere in modo impressionante e del tutto controindicato per tali minori, le crisi omicide di un giovane psicopatico".
Astruc Alexandre	<i>L'educazione sentimentale</i>	L	1962	P: Produttori Associati Internazionali, Société Français De Cinématogra-	Sc.: Laudenbach, Nimier e Dumas	vm 16	Ruggero Lombardi	It 26005; Acs 302/CF 3613 (1961-63)	

				phie (Fr), Films Jean Tourane (Fr), Comacico (Fr), Ufa (Fr); D: Broadmedia Service					
			2001			a.	Maria Teresa Fortunato		
Autant- Lara Claude	<i>L'uomo e il diavolo (Rouge et le noir)</i>	L	1954-56	P: Documento Film, Franco London Film (Fr)	Sc.: Aurenche, Bost, Lara	c.t. e vm 16	Oscar Luigi Scalfaro, Brusasca	It 11825; Acs 105/CF 1927 (1954- 58)	Tratto dal romanzo di Stendhal. Tagli: "la frase nel colloquio tra il Marchese e l'Abate: «non sembra destinato ad essere vescovo tra qualche anno» e che sia eliminato l'epiteto di «pretonzolo» (nel colloquio tra Matilde e il fratello) alludendo a Giuliano; 1. togliere la battuta di Julien: «Voglio la moglie, prima»; 2. eliminare la scena in cui si vede Julien a letto con M. de Renal mentre il marito bussa alla porta; 3. togliere il «racconto» successivo di M. de Renal da «Che ho fatto...» fino alla battuta di Sorel «Così mi è sembrato...»; 4. togliere i fotogrammi in cui Sorel insinua la mano nel petto della de Renal; 5. togliere la battuta di Sorel «Mi avevano detto che sarei stato circondato di spionaggi e tradimenti di ogni sorta»; 6. modificare la battuta dell'abate Pirard «lo sarai sempre» in «No, assolutamente»; 7. togliere «ecclesiastico» dalla battuta «troppo elegante per un ecclesiastico»; 8. sfrondare la scena tra Sorel e Matilde

									nella camera della ragazza e togliere ogni accenno alla S. Messa; 9. togliere la battuta di Matilde «Il disonore è un'arma molto forte in mano di una figlia»; 10. togliere la scena in cui il prete detta la lettera a Madame de Renal; 11. modificare la battuta finale «Né Dio né gli uomini possono farci niente»".
Bernard Raymond	<i>La signora delle camellie</i>	L	1953 (1952)	P: Royalty Films (Fr), Compagnie Commercial Française Cinématographique (Fr), Lux C.C.F. (Fr), Production U.D.I.F. (Fr)	Sc.: Natanson, Bernard	c.t.	Teodoro Bubbio	It 8922; Acs 62/CF 1481 (1952-58)	Tratto dal romanzo di Dumas (figlio). Tagli: "le scene iniziali del decimo rullo (scene di orgia) fino al momento in cui si vede Prudenza avvicinarsi al tavolo d'Armando".
Bolognini Mauro	<i>Agostino</i>	L	1962	P: Altea Film		vm 18	Ruggero Lombardi	It 27437	
			1990			a.	Antonio Muratore		
	<i>Per le antiche scale</i>	L	1975	P: Italian International Film, Les Productions Fox Europa (Fr)		vm 14	Antonino Drago	It 46784	Motivazione: "Per la tematica, le scene di orrore e di violenza che possono turbare la sensibilità dei minori, nonostante la nobiltà del tema svolto ed il modo con il quale è stato ridotto in film il romanzo".
	1998			c.t.	Maria Teresa Fortunato				

	<i>Senilità</i>	L	1962	P: Zebra Film, Aera Films (Fr)	Sc.: Parise, Pinelli	c.t. e vm 16	Alberto Folchi	It 25795; Acs 315/CF 3720 (1961- 65)	Tratto dal romanzo di Svevo. Motivazione: "il So. e il dialogo che tratta dell'amore di un uomo per una giovane di facili costumi". Taglio: "Che nelle battute finali: «Come eravamo stati colpevoli io e Amalia a prendere la vita tanto sul serio», sia sostituito il termine «colpevole» in quanto la dichiarazione di colpevolezza suona come legittimazione di una vita (...) e conseguentemente rende la battuta stessa contro la morale d il buon costume".
			1977			c.t. e vm 14			
	<i>La storia vera della signora delle camelie</i>	L	1981	P: Opera Film Produzione, Les Films Du Losange (Fr), Gaumont (Fr), Fr 3 (Fr)		vm 14	Enrico Quaranta	It 72949	Motivazione: "per la tematica scabrosa del film".
	<i>La Venexiana</i>	L	1986 (1988)			vm 14	Luciano Faraguti	It 89248	Motivazione: "a causa della tematica e delle numerose scene dei [...] rapporti sessuali"
			2010			c.t. e vm 14; c.t. in ap.	Gianpiero Tulelli		Motivazione: "la tematica e le troppo numerose scene di sesso".

	<i>La viaccia</i>	L	1961	P: Titanus, Arco Film Galatea, SGC, Lyre Films (Fr); D: Mediaset	So.: Pratesi. Sc.: Festa Campanile, Franciosa, Pratolini	c.t. e vm 16	Renzo Helfer	It 24408; Acs 284/CF 3448 (1960- 63)	Dal romanzo <i>L'eredità</i> di Mario Pratesi. Con Jean-Paul Belmondo, Claudia Cardinale e Pietro Germi. Tagli: "a) siano abbreviate le scene in cui Bianca va a letto con Amerigo; in una di esse inoltre Amerigo appare con dei lunghi mutandoni; b) siano abbreviate le scene che si svolgono nel salone della casa aperta; c) sia convenientemente modificata la scena in cui appaiono i due fratelli seduti nella stanza da pranzo con la sposa che allatta il bambino, questo con particolare riferimento al linguaggio che è improntato a (...) ed immoralità"; "a) Nella scena in cui Bianca va a letto con Amerigo sia tolta l'inquadratura di Amerigo disteso sul letto con i mutandoni dai quali si nota una preminenza. Tale scena è ridotta a complessivi mt. 92; b) Nella scena dentro il salone della «casa» vengono tolte le inquadrature del vecchio col santone che solleva la gonna di una donna e l'inquadratura della donna che si alza le vesti; c) Nel dialogo tra Stefano e Ferdinando, nella cucina del podere venga sostituita la battuta «Che ne hai del latte, eh?» con la battuta «che bel bambino». Le sopraindicate scene sono da ritenersi offensive del pudore e della morale".
			1997			a.			

Borowczyk Walerian	<i>Ars Amandi</i>	L	1984 (1983)	P: 2t Produzione e Distribuzione Film, Imp.Ex.Ci. (Fr), Distr (Fr), Naja Films (Fr), Mars International Film (Fr)		vm 18	Lelio Lagorio	It 80265	Motivazione: "per il tema trattato e le sequenze erotiche".
			1989			c.t. e vm 14	De Gaetano		Tagli: "per la frequenza di scene che mostrano in primo piano ed in modo evidente l'organo genitale maschile e per la scena in cui si vede una giovane donna nuda masturbarsi in presenza di altre donne".
Brass Tinto (Giovanni Brass)	<i>L'uomo che guarda</i>	L	1994	P: Rodeo Drive, Erre Cinematogra- fica		vm 18	Antonio Maccanico	It 85700	Motivazione: "per le scene esplicite di sesso"; il regista "ha ritenuto di aver voluto rappresentare la propria trasposizione in film dell'opera di Moravia, sottolineando come nel suo film il problema dei mutamenti verificatisi nei ruoli maschili e femminili, miri ad evidenziare un certo recupero del femminile sul maschile, riconosce che nella società reale, e particolarmente presso i giovani, si constata effettivamente questa modifica dei ruoli anche con una sdrammatizzazione del sesso e considera, inoltre, il taglio ironico dell'opera filmica e l'assenza di situazioni di prevaricazione e di violenza".

Brooks Richard	<i>Karamazov</i>	L	1958	P: Metro Goldwyn Mayer (Usa); D: Metro Goldwyn Mayer Films		c.t. e vm 16	Egidio Ariosto	It 18703	Tagli: "la scena dell'orgia, all'inizio del I° rullo; che venga ridotta al minimo, alla fine del XV rullo, la scena in cui si vede penzolare il cadavere dell'impiccato Smerdyakov, ed eliminata la sequenza di Ivan che dà uno schiaffo al cadavere stesso". Motivazione: "in quanto il soggetto del film illustra e descrive rapporti di astio, scene di violenza e scene di gelosia per la stessa donna intercorrenti tra padre e figlio e quindi non adatto alla visione dei minori stessi; 2) che sia eliminata la scena in cui si vede Ivan dare uno schiaffo al cadavere del fratello impiccatosi, trattandosi di scena ripugnante e la scena del I° rullo in cui appare il padre (Fyodor) mordere il polpaccio ad una ragazza, in quanto offensivo del pudore".
-------------------	------------------	---	------	---	--	--------------	-------------------	----------	---

Burton Richard, Coghill Neville	<i>Il dottor Faustus</i>	L	1967	P: Columbia Pictures (Usa), Vera Film, Nassau Films (Uk), Oxford University Screen Productions (Uk)		vm 18; c.t. e vm 14 in ap.	Adolfo Sarti	It 37046	Con Richard Burton, Andreas Teuber, Adrian Benjamin. Taglio: "è stata eliminata la scena in cui si ridicolizza il Papa e il suo seguito". Motivazione: "per la tematica del film, per numerose sequenze particolarmente inadatte all'età minore come ad esempio quelle impressionanti ed insistenti nelle quali appaiono teschi e scheletri, quelle sequenze in cui appaiono donne seminude, quelle in cui si ridicolizza la figura del Papa e del suo seguito, quelle riguardanti l'apparizione di Lucifero e l'esaltazione dei peggiori vizi dell'uomo ciò indipendentemente dalle finalità positive del film in relazione al pentimento di Faustus, cosa che non può essere avvertita convenientemente dai predetti minori. Il Prof. Sesso ed il Sig. Cardone dissentono dalla decisione e dalla motivazione, in quanto sono per il divieto ai minori degli anni quattordici e ciò soltanto per alcune scene impressionanti e per alcune altre di donne discinte".
Carné Marcel	<i>Teresa Raquin</i>	L	1953	P: Paris Films Production (Fr), Lux Compagnie Cinematogra- phique De France (Fr)	Sc.: Carné	vm 16	Teodoro Bubbio	It 8770; Acs 60/CF 1460 (1952), 73/CF 1600 (1953-58)	Dal romanzo di Zola.
			1977			a.			

Cavani Liliana	<i>La pelle</i>	L	1981	P: Opera Film Produzione, Gaumont (Fr)		vm 14	Nardella	It 75663	Motivazione: "per la crudezza di alcune scene drammatiche con riferimento all'ambiente ed al momento storico".
Chiarini Luigi	<i>La locandiera</i>	L	1946 (1944)	P: Cines	[So. Goldoni, Sc. Barbaro, Brancati, Chiarini, Pasinetti]	c.o. e c.t.	Vincenzo Calvino	It 50231	Osservazioni: "Alle condizioni di far circolare il film soltanto nella Sicilia e nella Sardegna e di eliminare dalla testata e dalla pubblicità i nomi di Osvaldo Valenti e Luisa Ferida".
Coletti Dulio	<i>Cuore</i>	L	1948	P: Società Anonima Film Italiani Roma		a.	Nicola de Pirro	It 52676; Acs 1/CF 0066 (1947- 48)	Dall'opera di Edmondo De Amicis
Corbucci Sergio	<i>L'uomo che ride</i>	L	1966	P: Sanson Film, C.I.R.R.A. (Fr)		[c.t.] e vm 14	Achille Corona	It 33447	Con Jean Sorel, Lisa Gastoni e Edmund Purdom. Motivazione: "la stessa effigie trasfigurata del protagonista, nonché talune scene di violenza". [Tagli: 1) Lucrezia si denuda il seno; 2) Bello bacia Lucrezia].
			2006			a.			
Damiani Damiano	<i>Il giorno della civetta</i>	L	1968	P: Panda Società per Industria Cinematogra- fica, Les Films Corona (Fr); D: Italfilmexport, San Paolo Film		vm 18; c.t. in ap.	Adolfo Sarti	It 37262	Motivazione: "per il linguaggio triviale (turpiloquio), che affiora frequentemente [...]: 1) «piglianculo» usata dal capomafia; 2) la battuta del mafioso che nella notte quando si accoppiava con la moglie si ricordava di Stalin; 3) l'altra battuta secondo cui l'arma del delitto (il fucile) si poteva cercarlo nel... di Rosa. Peraltro, il solo Presidente, ritiene che il divieto di visione per i minori degli anni 18 si giustifica, oltre che per il frasario suddetto, anche per la vicenda che racconta, attraverso una critica molto aspra e corrosiva, della società e delle

									istituzioni e un finale che dimostra, come anche l'unico personaggio che osa combattere e resistere alla mafia (il capitano) sia alla fine soverchiato e vinto".
	<i>La noia</i>	L	1963	P: Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia (Fr)	So.: Moravia; Sc.: Moravia, Liberatore, Guerra	vm 18	Ruggero Lombardi	It 29520; Acs 412/CF 4312 (1963-66)	Dal romanzo di Moravia.
			1996			a.	Carmelo Rocca		
	<i>L'isola di Arturo</i>	L	1962	P: Compagnia Cinematografica Champion, Titanus	So.: Morante; Sc.: Zavattini, Damiani, Liberatore, Ribulsi, Bassani	vm 14	Ruggero Lombardi	It 26352; Acs 322/CF 3779 (1961-67)	
De Fuentes Fernando	<i>Delitto e castigo</i>	L	1952-54	P: Films De Fuentes (Mx); D: Consorzio Film		vm 16; c.t. in ap.	Giulio Andreotti	It 6846	Taglio: "la scena nella quale il protagonista colpisce con l'accetta l'usuraia".
De Sica Vittorio	<i>La ciociara</i>	L	1960	P: Titanus, Compagnia Cinematografica Champion, Société Générale de Cinématographie (Fr), Film Marceau, Cocinor	So.: Moravia; Sc.: Cesare Zavattini	c.t. e vm 16	Renzo Helfer	It 23015; Acs 276/CF 3388 (1960-71)	Dal romanzo di Moravia. Con Sofia Loren, Eleonora Brown, Jean-Paul Belmondo, Raf Vallone. Tagli: "per la parte visiva sia alleviata la scena nella quale la madre aiuta la figlia a lavarsi dopo lo stupro. Per la parte dialogata - 1) Sia modificata la frase di Giovanni «Tu ci andavi a letto tutti i giorni», (2° rullo pag. 6); - 2) Sia modificata la frase di Giovanni «Ma come si fa ad andare a letto con un vecchio?» (2° rullo p. 7); - 3) Sia eliminata la frase di Cesira «Figli di mignotte» (4° rullo p. 11); - 4) Sia eliminata la parola «stronzo» detta da

			1972			vm 14	Renzo Speranza		Paride (4 rullo pag. 10); - 5) Sostituire la parola «culo» (5° rullo p. 11); - 6) Sia modificata la frase detta da Cesira «guarda che è brutto andare a letto con uno che non ti piace» (6 rullo p. 8); - 7) Eliminata la parola «marocchini» nella frase «voi avete avuto qualche cosa da fare con i marocchini» (2° rullo p.21).
			1994			a.	Gianni Letta		Motivazione: "per alcune scene di eccessivo realismo".
Faccini Luigi	<i>Il garofano rosso</i>	L	1976	P: Film Coop		vm 14	Antonino Drago	It 47170	Motivazione: "in considerazione delle prolungate scene di nudo femminile e di un accoppiamento piuttosto insistito"; "la scena dell'amplesso fra il giovane Alessio e Zobeide".
Fellini Federico	<i>Fellini Satyricon</i>	L	1969	P: Produzioni Europee		vm 18	Gino Zannini	It 39824	"Pur rilevato l'alto impegno artistico che l'opera esprime".
			1988	Associate di Grimaldi		vm 14	Luigi Rossi di Montelera		Motivazione: "per la tematica e le numerose scene scabrose".
			1999	Maria Rosaria & C.		c.t.	Maria Teresa Fortunato		
Ferreri Marco	<i>Storie di ordinaria follia</i>	L	1981			vm 18	Enrico Quaranta	It 83557	Motivazione: "in conseguenza di alcune scene abbastanza scabrose con ripetuti atti sessuali".
			1990	P: 23 Giugno, Ginis Films (Fr), Alpes International (Fr)		c.t. e vm 14	Antonio Muratore		Tagli: "nel II rullo (mt. 5,40 + mt. 20,50) relativi alle scene dell'accoppiamento del protagonista con una donna bionda e due tagli nel III rullo, il primo (m. 5,00) relativo ad alcune frasi pronunciate dalla protagonista durante un accoppiamento con il protagonista, il secondo, mt.28,60, relativo alla scena nella quale il protagonista insinua la testa tra le

									gambe della donna grassa) – complessivamente i tagli effettuati sono in totale di mt. 39,50". Motivazione: "in quanto, malgrado i tagli effettuati, persistono alcune scene erotiche".
Frears Stephen	<i>Le relazioni pericolose</i>	L	1989	P: Nfh (Uk); D: Warner Bros. Italia		vm 14	Antonio Muratore	It 83344	Motivazione: "per lo sfondo di lascività che è alla base del film".
			1991	D: Reteitalia		c.t.	Luciano Rebullà		Motivazione: "non ravvisando la connotazione perturbatrice precedentemente riscontrata, anche per i tagli apportati".
Freda Riccardo	<i>I miserabili</i>	L	1947 (1948)	P: Lux Film	Riduzione: Monicelli, Steno, Freda	a.	Giulio Andreotti	It 52381, 52539; Acs 5/CF 0535 (1946-48)	Dal romanzo di Victor Hugo. <i>Caccia all'uomo</i> (1° ep.), <i>Tempesta su Parigi</i> (2° ep.).
Fujii Katsuhiko	<i>Morbosità di una orientale (Lady Chatterley in Tokio)</i>	L	1979	P: Nikkatsu Corporation (Jp); D: Nazionalcine Distribuzione		vm 18	Vito Rosa	It 49487	Motivazione: "in considerazione delle numerose scene erotiche e della particolare tematica del film".
Gaburro Bruno	<i>Malombra</i>	L	1984	P: Film Holiday Production		vm 18	Luciano Faraguti	It 89420	Motivazione: "per alcune sequenze erotiche".
			2005			a.	Gaetano Blandini		
Gallone Carminio	<i>Cavalleria rusticana</i>	L	1953	P: Excelsa Film	Sc.: Monicelli	c.t.	Teodoro Bubbio	It 8757; Acs 92/CF 1788 (1953-62)	Dal testo di Verga e dall'opera di Mascagni. Con Anthony Quinn, Ettore Manni, Kerima, May Britt. Tagli: "a condizione che sia attenuata la sequenza del duello rusticano (parte finale), trattandosi di scena impressionante e truce".

Giraldi Franco	<i>La bambolona</i>	L	1968	P: Mega Film		vm 18		It 38884	Motivazione: "per la trama e le numerose scene erotiche e di nudo femminile"; "Il Presidente D'Arienzo ed il Prof. Brugno, esprimono il parere che il film non merita addirittura di essere ammesso a visione perché esprime situazioni immorali, contiene un dialogo indecente nonché manifestazioni sessuali e nudità invereconde, che rientrano nel campo dell'osceno. Il Prof. Volpiceli, ritiene che il film possa essere vietato ai soli minori degli anni 14 per la nobiltà con cui è stato tradotto cinematograficamente il romanzo della De Cespedes a per il livello d'arte che riscatta anche le situazioni scabrose".	
			1981			c.t. e vm 14			Enrico Quaranta	Tagli: "le modifiche apportate sono tali da ridurre il contenuto erotico originario".
			2001			a.			Maria Teresa Fortunato	
	<i>La giacca verde</i>	L	1980	P: Radiotelevisione Italiana		vm 14; a. in app.	Mario Gargano	It 72701	Motivazione: "per il dialogo contenente espressioni volgari e triviali". Motivazione in appello: "perché il dialogo non contiene espressioni volgari né triviali".	

Jacopetti Gualtiero, Franco Prosperi	<i>Mondo candido</i>	L	1974-75	P: Perugia Cinematografica		vm 18; vm 14 in ap.	Antonino Drago	It 46485	Motivazione: "per le numerose scene di violenza, per quelle di tortura – alcune delle quali raccapriccianti ed ispirate a sadismo – nonché per le scene dei congressi carnali tra la protagonista e l'uomo con l'armatura. Si dà atto che il prof. Sinopoli e il dott. Moccagatta esprimono il parere che alcune scene (...) avrebbero dovuto essere alleggerite". Motivazione in appello: "non si rivelava tale sia per il carattere critico sia per quello di violenza, da giustificare il parere di divieto per gli anni 18, ma che invece, inquadrato nel contesto di tutto il film visto nella sua tematica con la quale vengono sviluppati (...) fondamentali della vita quali l'amore e l'odio, in chiave critica, e nel solco dell'opera di Voltaire".
Jaeckin Just	<i>Lady Chatterly's lover</i>	L	1981	P: Golan Globus (Usa), Columbia Pictures (Usa); D: Cinematografica Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione		vm 18	Enrico Quaranta	It 80259	Motivazione: "per le numerose scene fortemente erotiche".
			1988	D: Columbia Pictures Italia		c.t. e vm 14	De Gaetano		Motivazione: "per la scabrosità della tematica".
Kaufman Philip	<i>L'insostenibile leggerezza dell'essere</i>	L	1988	P: Saul Zaentz Company (Usa); D:		c.t. e vm 14	Luigi Rossi di Montelera	It 82909	Tagli: "scena: 1) parte 8^: primo piano della mano del protagonista nelle cosce della donna; taglio per mt. 2,40 di

				Medusa Distribuzione					pellicola". Motivazione: "dalla scabrosità del tema e da qualche scena in cui appaiono evidenti elementi di erotismo".	
			1991	D: Reteitalia		a.	Luciano Rebulla			
Lattuada Alberto	<i>La lupa</i>	L	1953-54	P: Ponti – De Laurentiis	Sc.: De Concini, Berti, Lattuada	n.a.; c.t. e vm 16 in ap.	Giulio Andreotti, Teodoro Bubbio	It 63423; Acs 48/CF 1342 (1952- 67)	Dalla novella di Verga. Motivazione: "in quanto offensivo del pudore e della morale". Tagli in appello: "1) sia eliminata la scena in cui si vede la ragazza che fa il bagno nella tinozza; 2) sia eliminata la scena in cui si vede la Lupa, mentre si infila le calze".	
			1970			vm 14			Franco Evangelisti	Motivazione: "data la tematica del film (amore di un uomo con madre e figlia)".
			1993			a.			Antonio Maccanico	
Lizzani Carlo	<i>L'amante di Gramigna</i>	L	1968	P: Dino De Laurentiis Cinematogra- fica, Studia Za Igralni Filmi (Bg)		vm 14	Leonardo Rampa	It 38882	Motivazione: "il contenuto drammatico del film (con sequenze amorose e di violenza)".	
	<i>Cronache di poveri amanti</i>	L	1954	P: Cooperativa Spettatori Produttori Cinematogra- fici	So.: Pratolini; Sc.: Lizzani, Puccini, Dagnino, Amidei	vm 16	Teodoro Bubbio, Oscar Luigi Scalfaro	It 9106; Acs 28/CF 1168 (1950-55)	Dal romanzo di Vasco Pratolini. "Richiamo l'attenzione sulla necessità che tale film non vada all'estero".	
			1968			a.	Adolfo Sarti			
Maraini Dacia	<i>L'amore coniugale</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori								

Maselli Francesco	<i>Gli indifferenti</i>	L	1964	P: Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Lux Film (Fr), Ultra Film – Sicilia Cinematografica	So.: Moravia; Sc.: Maselli, D'Amico	vm 18	Ruggero Lombardi	It 31002; Acs 422/CF 4364 (1963-69)	Dal romanzo di Moravia. Motivazione: "stante la scabrosità del tema ed il clima torbido di certe situazioni"; "Il film ha un contenuto prevalentemente amorale rispetto a tutta la famiglia (madre, figlia e figlio) e tutta la vicenda si sviluppa su di un piano di indifferenza tale da determinare una influenza negativa sui giovani".
			1976			a.			
Mercanti Pino (Giuseppe)	<i>La vendetta di una pazza</i>	L	1951	P: Romana film	Sc.: Cataldo, Vecchietti, Mercanti	vm 16	Nicola de Pirro	It 5029; Acs 34/CF 1227 (1951-53)	Dal romanzo di Carolina Invernizio.
Mur Oti Manuel	<i>Fedra</i>	L	1957	P: Suevia Films (Es), Centro Latino cinematografico; D: Florentia Film	So.: Murloti	vm 16	Giuseppe Brusasca	It 16112; Acs 65/CF 1525 (1952)	Motivazione: "il soggetto del film, a sfondo sessuale".
Odorisio Luciano	<i>La monaca di Monza – Eccessi, misfatti, delitti</i>	L	1986 (1987)	P: Clemi Cinematografica, Reteitalia		vm 14	Luciano Faraguti	It 89099	Motivazione: "per talune sequenze di carattere erotico".
			1998			c.t.	Maria Teresa Fortunato		
Onorati Lorenzo (Lawrence Webber)	<i>Lady Chatterley story – La storia della signora Chatterley</i>	L	1989	P: Union Film 1°		vm 18	Luigi Rossi di Montelera	It 81544	Motivazione: "in conseguenza della tematica scabrosa e delle scene volgarmente erotiche che il film contiene".

Pàstina Giorgio	<i>Enrico IV</i>	L	1946 (1943)	P: Cines	[So. Pirandello; sc.: Angelo Besozzi, Vitaliano Brancati, Stefano Landi, Giorgio Pàstina, Fabrizio Sarazani]	c.t.	Vincenzo Calvino	It 50215	Tagli: "purché dalla testata e dalla pubblicità venga eliminato il nome dell'attore Osvaldo Valenti".
	<i>Le vie del peccato</i>	L	1946	P: Re.Ci.Te., Ilaria Film	So. ridotto da Giorgio Pastina	c.t.	Vincenzo Calvino	It 51045; Acs 3/CF0386 (1946)	Da <i>Dramma</i> di Grazia Deledda. Tagli: "la scena in cui la protagonista appare con il seno scoperto".
Petri Elio	<i>Todo Modo</i>	L	1976	P: Cine Vera		vm 14	Antonino Drago	It 47387	Motivazione: "le molteplici inquadrature, talora anche impressionanti, di cadaveri sfigurati ed insanguinati".
Poggioli Ferdinan- do Maria	<i>Sorelle Materassi</i>	L	1948 (1944)	P: Cines, Universalcine		c.t.	Nicola de Pirro	It 51881	Tagli: "Che venga eliminata la battuta del sacerdote «Il Pontefice gradirebbe una simile [...] ricamata». Eliminare la scena del bagno. Ridurre la scena in cui Remo pettina una zia, mentre l'altra si scioglie i capelli ed il colletto. Togliere l'episodio in cui Remo mostra un intimo indumento femminile dell'ignota ragazza che sarà sacrificata sull'Ara di Imene. Eliminare la scena del giovane a dorso nudo nella casa della principessa russa".
Polidoro Gian Luigi	<i>Satyricon</i>	L	1969	P: Arco Film, Cineriz Distributori Associati		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Caleffi (ministro)	It 39199	Con Tognazzi, Aumont, Fabrizi, Backy. "Patente oscenità e vellicante compiacenza di carattere sessuale e per il linguaggio scurrile". "Due protagonisti sfiniti e assaltati dalle ragazze; [...] «casino, troia»". "Sequenze

								<p>particolarmente riprovevoli anche per la partecipazione ad alcune di esse di protagonisti di tenera età che assistono ad alcuni degli episodi più scabrosi. [...] Schiava negra che mette le mani sotto le lenzuola di Ascilto [...]; schiava negra si getta seminuda su Ascilto che è sul letto [...]; «coglione»; [...] «avanzo di casino» e «mortacci tua»; [...] «troia» pronunciata da Ascilto con la parola «boia»; [...] «vecchia troia» con «vecchia sozza»; [...] «ma questo è un casino» con «questo è un postribolo»; [...] «stai di casa in un casino» con «stai di casa proprio qui»; [...] «chi è quel bel giovane non l'ho mai vistò nel casino» con «ma chi è quel bel giovane non l'ho mai visto»; [...] «ma non lo vedi che è un vecchio frocio» con «ma non lo vedi che è un vecchio porco»; [...] «casino» nella frase di Scilla «volete mandarmi a fuoco tutto il casino»; [...] «sono c... loro» con «sono affari loro»; [...] «brutta scrofa» con «brutta spiona»; [...] «brutta troia avanzo di casino» con «brutta vipera lurida squaldrina», nonché quella del bambino in altalena durante l'inquadratura della piscina".</p> <p>Motivazione: "considerati gli ulteriori tagli apportati, [...] comunque permangono scene tali da turbare la sensibilità dei minori".</p>
			1993-94			c.t. e vm 14	Antonio Maccanico	

Racca Claudio	<i>Il tuo piacere è il mio</i>	L	P: Naxos Film	1973		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Renzo Speranza	It 44324	Dal <i>Les contes drolatiques</i> di H. de Balzac. Motivazione: "Realizzata tenendo presente la tematica letteraria e senza indulgere in compiacimenti erotici. [...] Il film, pur richiamandosi all'opera letteraria su citata, in realtà la strumentalizza al fine di rappresentare scene di accoppiamenti con evidenti finalità erotizzanti. [...] Tutto il film è imperniato ad un verismo sessuale, ad un linguaggio scurrile, ed alla descrizione di situazioni indecenti con dovizia di particolari indubbiamente gratuita, in modo così crudo e reiterato da configurare certamente le previsioni normativa di offesa al buon costume". Tagli in appello: "1) taglio della scena dell'accoppiamento tra il contadino e la contadina; 2) taglio della scena del paggio inginocchiato ai piedi della marchesina seduta sul seggio; 3) taglio della scena dell'avvocato genovese che si accoppia con la servetta sotto le lenzuola; 4) modifica del dialogo nelle sue parti più scabrose".			
									1991	n.e. vm 14	Massimo Collalti	Motivazione nuova edizione: "Si presenta depurata e alleggerita rispetto alla precedente, soprattutto per la eliminazione della scena più significativa sotto il filo erotico pur permanendo l'originaria tematica di fondo".
									1999	c.t.	Maria Teresa Fortunato	

Radford Michael	<i>Orwell 1984</i>	L	1984	P: Umbrella Rosenblum Films Ltd (Uk); D: Medusa Distribuzione		vm 14	Luciano Faraguti	It 76686	Motivazione: "per le scene di violenza e tortura e per la tematica finalizzata alla distruzione dei rapporti umani e della famiglia".
Richardson Tony	<i>I giovani arrabbiati (Look back in anger)</i>	L	1959	P: Warner Bros. Pictures (Usa); D: Warner Bros Continental Films		vm 16	Tupini	It 20827	Motivazione: "alcune scene e l'atmosfera del film".
Risi Nelo	<i>La colonna infame</i>	L	1973	P: Filmes	[Sc.: Risi, Pratolini]	vm 14	Renzo Speranza	It 44298	Motivazione: "in quanto il film contiene scene di violenza".
	<i>Una stagione all'inferno</i>	L	1971	P: Difnei Cinematografica, Ancinex (Fr)		n.a.; vm 14 in ap.	Franco Evangelisti	It 42346	"1 taglio della scena dei due giovani sotto l'albero che esaltano l'uso della droga; 2 taglio della scena dello stupro maschile nella caserma. [...] Hanno dichiarato di non essere disposti ad effettuare tagli [...]. In relazione alle numerose scene scabrose del film stesso (rapporti omosessuali, congiungimenti carnali), ma soprattutto a due scene che devono considerarsi di carattere osceno". "a Questi contesta a che non sussistono le numerose scene scabrose di rapporti omosessuali e di congiungimenti carnali, vi è un accenno veramente platonico-intellettuale in chiave anche assai minore del film <i>Morte a Venezia</i> ; b Circa poi la sequenza in cui il poeta e l'amico di collegio parlano dell'effetto della droga, salvo precisare che Rimbaud in tono elevato ricorda una poesia in cui si

									esalta una visione che potrebbe corrispondere ad un certo inebriamento, ma senza alcun specifico riferimento ad apposite droghe; c in ordine allo stupro violento che ricorda l'episodio giovanile di Rimbaud – la sequenza non descrive alcuno stupro, ma solo sei giovani marinai ubriachi che si gettano addosso al protagonista e si ammucciano con violenza di caserma, anche la discussione può far ricordare l'episodio giovanile riportato dalla storia, ma prospettivamente può ricordare uno scherzo che si fa tra giovani collegiali. [...] Dato il contenuto artistico del film".
Roberts Alan	<i>Lady Chatterley Junior</i>	L	1978	P: Key Pictures; D: Produzioni Atlas Consorziate		vm 18	Sgarlata	It 48894	Motivazione: "per le numerose scene erotiche e le situazioni scabrose".
Scott John (Hans Schott-Schöbinger)	<i>I peccati di Madame Bovary</i>	L	1969	P: Tritone Filmindustria Roma, Devon Film, Roger Fritz Filmproduktion (RFT)		c.t. e vm 18	Evangelisti	It 47327	Tagli: "1) 3 parte - Alleggerimento della scena d'amore tra Emma e Rodolfo nel cascinale, e alleggerimento della scena d'amore tra Emma e Rodolfo nella casa di Rodolfo; 2) 4 parte - Alleggerimento della scena d'amore tra Emma e Leone nell'albergo; 3) 5 Parte - alleggerimento della scena d'amore tra Emma ed Adolfo nella sartoria; (tagli per un totale di metri 18)". Motivazione: "per la tematica generale del film e per numerose scene dense di erotismo [...]. La minoranza composta dai sigg.ri Buffolo e Sinopoli esprime parere per la visione ai minori degli anni 18 senza alcun taglio. Il Dr.

									Chiarelli è del parere che l'intero film presenta aspetti deteriori tali da sconsigliarne la visione in pubblico".
			1976			c.t. e vm 18	Antonino Drago		
			2005			a.	Gaetano Blandini		
Shadow John	<i>Canterbury n. 2 – Nuove storie d'amore del '300</i>	L	1972 (1973)	P: Roberto Loyola Cinematografica		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Renzo Speranza	It 43913	"Il film rappresenta una serie pressoché continua di scene, situazioni e battute con carattere di oscenità. [...] 1 Situazione nella quale si fa riferimento esplicito e protratto di rapporti di una donna con i cani; 2 Un giovane viene assalito da 3 virago che si congiungono con lui in un bosco con evidenti movimenti coitali accompagnati da linguaggio osceno; 3 Un giovane ha una erezione prolungata nel letto sollevando in modo visibile il lenzuolo; 4 Due giovani si uniscono nudi in un bosco (episodio del ritrovamento di monete d'oro); 5 inizio di accoppiamento da tergo tra un prete ed un giovane; 6 una giovane nuda si unisce con il vecchio re greco restando accoccolata su di lui. Si sottolinea inoltre che il parlato in molti punti è contrario alla decenza [...]; «Ti piscia in bocca», «Ti faccio le scorregge nelle orecchie»"; "sostituzione effettuata con: prima volta «ti sto aspettando, che aspetti a venire». Seconda volta con «Tu me voi incastrà, ma te la pii in saccoccia», Terza volta con «E ricordatevi che ve la plate in saccoccia».

			2000			c.t. e vm 14	Maria Teresa Fortunato		La minoranza (...) è per la conferma del giudizio espresso in prima istanza, particolarmente in considerazione delle oscenità del dialogo". "Per le scene erotiche, di nudo ed il frequente turpiloquio".
Soldati Mario	<i>La provinciale</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scelti							
Strick Joseph	<i>Ulysses (Ulisse)</i>	L	1968 (1967)	P: Columbia Pictures (Usa); D: Cinematografica Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione	Riduzione italiana: Ferdinando Contestabile	n.a.	Adolfo Sarti	It 70728	Motivazione: "rilevando che la tematica, per alcune scene e per una grande parte dei dialoghi e particolarmente per il lungo monologo finale, il film si dilunga, con compiaciuta crudezza, in riflessioni relative alla vita sessuale che si ritengono contrarie al buon costume"; "poiché il film, essenzialmente per il dialogo, si presenta nettamente offensivo del buon costume e ciò particolarmente nel lunghissimo monologo della protagonista, nel quale sono rievocati con crudo e volgare realismo, fatti ed impressioni della vita sessuale della donna. La Commissione è altresì d'avviso a maggioranza di dieci su tredici, che non sia possibile suggerire tagli o modifiche, in quanto gli stessi dovrebbero necessariamente investire buona parte del film, sì da trasformarlo completamente, e ciò anche in contrasto con la facoltà (discrezionale) accordata dall'ultimo comma dell'art. 8 del regolamento, Il Prof. Negri, l'Ing. Lucci

									Chiarissi ed il dott. Albani Barbieri dissentono da quest'ultima parte della motivazione, sia perché ritengono possibilissimo sostituire le pur numerose battute del dialogo con altre meno crude e realistiche e sia anche perché una versione più morbida del testo originale di Joyce non vedono come possa cambiare il carattere ed il valore dell'opera".
Trentin Giorgio	<i>Una questione privata</i>	L	1966	P: Langa Cinematogra- fica		vm 18	Adolfo Sarti	It 34315	Motivazione: "in quanto nel primo rullo (pag. 1-2 del copione) appare una donna quasi completamente nuda ed in atteggiamenti erotici con inviti ad atti lascivi nei confronti di uomini presenti". Motivazione in appello: "il rullo contenente la sequenza del tenente fascista a letto con una donna, di cui a pag. 21 del copione non fa assolutamente parte del contesto del film e trovasi presso il Ministero per un mero disguido. [...] In quanto la sequenza della prima parte – e cioè della donna a letto appena coperta da un reggiseno e da uno slip e di atteggiamenti lascivi di profferta ai militi presenti – pur culminando con una ripulsa peraltro caratterizzata dal gesto volgare del lancio del contenuto di un vaso da notte addosso ai militi stessi".

Vadim Roger	<i>Relazioni pericolose</i>	L	1962 (1959)	P: Les Films Marceau (Fr), Laetitia film spa; D: Cinematografica Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione	Sc.: Vadim, Vaillant	[c.t. e] vm 18	Ruggero Lombardi	It 27258; Acs 120/CF 2088 (1954-59)	Dal romanzo di De Laclos. Con Gérard Philipe, Jeanne Moreau, Annette Stroyberg, Jeanne Valerie, Jean-Louis Trintignant. [Tagli: 1) Marianne nuda sul letto; 2) Valmont posa la testa sul seno di Marianne; 3) durante una festa una ragazza è coperta sommariamente da un lenzuolo; 4) la ragazza balla].
Valerii Tonino	<i>La ragazza di nome Giulio</i>	L	1970	P: Julia Film		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Franco Evangelisti	It 40797	Motivazione: "ravvisa sia nel concetto ispiratore del film come in numerose scene, elementi di grave offesa a quel buon costume di cui è menzione nell'articolo 6 (...) della Costituzione, intesa cioè nel senso di attentato alla pubblica moralità. La sua tematica sostanzialmente incentrata sulle sconcertanti frustrazioni e le inibizioni di una giovane donna ossessionata dal timore di una sua incapacità fisica e psichica al rapporto intimo, rivela un contenuto a carattere osceno e continuamente ricorrente di situazioni ed atti sessuali, sensuale, lesbismo, masturbazione eccetera, in un contesto di nudità e di atteggiamenti inequivocabilmente lascivi, sino all'omicidio finale". Tagli in appello: "1) Lia che si gira sola nella camera davanti allo specchio (fotogrammi 13); 2) Lia che si alza, nella stessa scena, dopo essersi appoggiata al tavolo (fotogrammi 19); 3) Luciano che fa scivolare la mano sotto il poncio della protagonista (metri 4); 4) Eliminare dal dialogo le seguenti

			1995			c.t. e vm 14	Liana Vento		battute: Jules: «mi fai male». Amerigo: «perché è la prima volta». Il professor Sesso fa presente che dovrebbero essere effettuati degli altri tagli". Motivazione in appello: "per la tematica illustrante le inibizioni, gli impulsi e le esperienze sessuali della protagonista e per le relative sequenze di carattere erotico".
Vernay Robert, Cerio Ferruccio	<i>Il Conte di Montecristo</i>	L	1943	P: Excelsa Film, Régina Productions (Fr)		a.	Luigi Freddi	It 62445	Tagli: "a condizione che dai titoli di testa venga eliminato il nome del regista Cerio".
			1945			c.t.	Vincenzo Calvino		
Vidor Charles	<i>Addio alle armi</i>	L	1957-58	P: 20th Century Fox (Usa), David O'Selznick (Usa); D: 20th Century Fox		vm 16	Raffaele Resta	It 60004; Acs 168/CF 2557 (1956-58)	Motivazione: "le scene (...) del parto di Catherine non si ritengono adatte per la sensibilità dei minori".
Visconti Eriprando	<i>La monaca di Monza (Una storia lombarda)</i>	L	1969	P: Clesi Cinematografica, Finanziaria San Marco, Compagnia cinematografica Champion Spa, Société Rome Paris film	So.: Bellonci, Ojetti; Sc.: D'Amico, Visconti, Mazzucchelli	n.a.; vm 18 in ap.	Caleffi (ministro)	It 39116; Acs 321/CF 3774 (1961)	Motivazione: "numerose sequenze di violenza carnale e da diverse scene di eccessivo e crudo realismo sessuale che sono da considerarsi in violazione al comune senso morale e pertanto offesa al buon costume". Motivazione in appello: "per la trama narrata ed alcune sequenze di violenza e di carattere erotico".
			1998			c.t. e vm 14	Maria Teresa Fortunato		

Visconti Luchino	Senso	L	1954	P: Lux Film	Sc.: Visconti, Cecchi D'Amico, Prosperi, Bassani, Alianello; [Dialoghi: Paul Bowles, Tennessee Williams]	c.t. e vm 16	Gabriele Semeraro	It 10838; Acs 93/CF 1794 (1953-63)	Dal racconto di Boito. "Livia è ancora a letto, dopo consumato il convegno amoroso, Franz le sta vicino. La bacia sulla spalla. Livia si pettina con la spazzola i capelli, sempre stando a letto [...]; Nella villa di Livia ed Aldeno. Franz si è introdotto furtivamente nella villa. Bacio prolungato di Franz a Livia [...]; Dopo la scena precedente, altro bacio prolungato di Franz a Livia, mentre stanno in piedi vicino al divano [...]; A Verona, nella casa dove si è rifugiato, Franz, disertore. Livia trova Franz, ubriaco, in compagnia di una sua amichetta, Clara. [...] Battute di Franz e Clara: «È una signora di classe, una signora importante. Non lo vedi?... È una aristocratica italiana...» [...]. Altra battuta di Franz a Lidia: «Mi dici chi ti credi di essere?... Hai una tale opinione di te stessa che non puoi stare a tavola accanto a una squaldrina?... Ma che differenza c'è tra voi due?... Te lo dico io... Lei è giovane... è bella... e gli uomini sono disposti a pagare per lei... mentre tu sei disposta...» [...]; Ridurre la scena in cui si vedono soldati austriaci per le strade, abbracciati a ragazze del luogo [...]; La battuta di Livia che risponde: «Trentina» alla domanda del generale «Oh! La signora contessa è austriaca» verrà modificata in «Veneta»".
			1970			c.t.			Franco Evangelisti

Zampa Luigi	<i>La romana</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							
Zurlini Valerio	<i>Le ragazze di San Frediano</i>	L	1954	P: Lux Film	Sc.: Benvenuti, De Bernardi	a.	Oscar Luigi Scalfaro	It 10832; Acs 114/CF 2025 (1954-63)	Dal romanzo di Vasco Pratolini.

DRAMMATURGHİ CENSURATI

Regista	Titolo	Tipo	Anno	Società	Soggetto e Sceneggiatura	Esito	Censori	Segna- tura	Note
Aristofane									
Kortner Fritz	<i>La rivolta di Lysistrata</i>	L	1961	P: Gyula Prebitsch (RFT); D: Monitor Film		c.t. e vm 16	Alberto Folchi	It 62821	Tagli: "1) Coronice: «ardo dal desiderio di sospirare cosa può una donna bella come lei avere escogitato tutta sola nel suo letto»; 2) Lampito: «Ci ha rotto i cosidetti!!!»; 3) Lampito: «Non dico per vantarmi ma sotto i panni qualcosa l'abbiamo pure noi e appetitoso anche, credo!»; 4) Spartao: «Ci basta di saperlo amministrare come del resto fan la cortigiane»".
Boccaccio									

Alfaro Italo	<i>L'ultimo Decameron... Le più belle donne del Boccaccio</i>	L	1972	P: Victor Produzione		c.t. e vm 18	Renzo Forma	It 43331	Tagli (Scene contrarie al buon costume): "1) Novella di Nicostrato - tagliare la sequenza in cui si vede in primo piano il sedere dell'attrice Beba Loncar; 2) Novella <i>Il coltello</i> - eliminare la sequenza in cui il giovane nudo si getta sulla Benussi; 3) Novella <i>Il geloso</i> - eliminare la sequenza in cui si vede il sedere dell'uomo in movimento; 4) Novella <i>Il monaco</i> - eliminare la scena in cui il primo monaco alza la tonaca per mostrare la «cicoria» e l'altra in cui il secondo monaco si pone sul letto e fa salire su di se la ragazza con il sedere scoperto; 6) Nel finale alleggerire la scena della ragazza nuda che fugge sul prato; 7) Nella presentazione oltre ad eliminare le scene sopra indicate, sostituire completamente all'attuale colonna sonora un'altra che sia priva dei pesanti doppi sensi a significato osceno". Motivazione: "in considerazione della trama del film, imperniato sulla narrazione di novelle di natura scabrosa, nonché delle numerose scene di nudo maschile e femminile e di accoppiamenti carnali".
Bevilacqua Alberto	<i>Bosco d'amore</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							

Bianchini Paolo (Paul Maxwell)	<i>Decameron n. 4 – Le belle novelle del Boccaccio</i>	L	1972	P: Compagnia Generale Cinematogra- fica		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43814	Tagli: "scene ritenute contrarie al buon costume: 1) novella <i>La Simona</i> alleggerimento delle scene sul prato della coppia giovane; 2) novella <i>Fra Alberto</i> alleggerimento delle scene del letto e del sogno; 3) Novella <i>Frate Rinaldo</i> alleggerimento della scena del letto". Motivazione: "motivato dalle numerose scene erotiche e dal linguaggio volgare".
			2007			c.t. e vm 14			Gianpiero Tulelli
Callegari Gian Paolo	<i>Le calde notti del Decameron</i>	L	1972	P: Ester Cinematogra- fica		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43529	Tagli: "1) Riduzione della scena nel cortile del convento tra Boccaccio e Carmelo; 2) Eliminato il particolare del palpeggiamento dei glutei da parte del frate nella scena della cella". Motivazione: "per le numerose ed insistenti scene erotiche, di nudi femminili e di congiungimenti carnali".
Delville Michel	<i>Le notti boccacesche di un libertino e di una candida prostituta</i>	L	1971	P: Parc Film (Fr), Neuilly (Fr), Les Films De La Seine (Fr); D: Medusa Distribuzione		vm 18	Franco Evangelisti	It 42724	Motivazione: "per la vicenda narrata, le scene erotiche e di nudi femminili".

Fellini Federico, Visconti Luchino, Monicelli Mario, De Sica Vittorio	Boccaccio '70	L	1962	P: Concordia Compagnia Cinematogra- fica, Cineriz di Angelo Rizzoli, Francinex (Fr), Gray Films (Fr)	[Sc. Suso Cecchi D'Amico, Mario Monicelli, Italo Calvino, Giovanni Arpino, Tullio Pinelli, Federico Fellini, Ennio Flaiano, Luchino Visconti, Cesare Zavattini]	c.t. e vm 16; c.t. e vm 14 in ap.	Alberto Folchi, Ruggero Lombardi	It 25627; Acs 303/CF 3616 (1961-70)	Tagli: "1) che nell'episodio <i>Il lavoro</i> sia eliminata la parola «puttane» nella battuta «tu ti intendi solo di puttane» pronunciata da Pupe; 2) che nella scena dove Pupe si spoglia per il bagno siano tolti i fotogrammi ove questa appare con i seni nudi; 3) sempre nello stesso episodio sia modificata la battuta «quante volte credi che siamo stati a letto insieme da quando siamo sposati?» e che sia completamente eliminata la battuta «una media di... 150 volte almeno a letto insieme». 4) che nell'episodio <i>La riffa</i> sia modificata la battuta «non fare la spia al prete» in non fate la spia (è stata sostituita con «queste cose non sono per te, sagresten»; 5) sia modificata la battuta di Sofia «piuttosto che andare a letto con uno di quelli, mi faccio monaca»; 6) che nella parte finale del film quando Tutaz si rivolge ad Adelmina nelle due battute: «Adelmina, dì al vescovo che faccia meno fracasso con queste campane» «Adelmina salutami il vescovo», sia tolta la parola «vescovo». Dette scene e battute sono da ritenersi contrarie del pudore e della morale".
			1993						a.
Ferretti Pier Giorgio	<i>Decameroti- cus</i>	L	1972	P: Flora Film, National		vm 18	Renzo Forma	It 43332	Motivazione: "per le scene erotiche ed il linguaggio scurrile".

			1991	Cinematogra- fica		a.	Luciano Rebulla		
Festa Campanile Pasquale	<i>Una vergine per il principe</i>	L	1965	P: Fair Film, Orsay Films (Fr)	So.: Festa Campanile; Sc.: Prosperi, Liberatore, Festa Campanile	vm 18	Pietro Micara	It 33010; Acs 511/CF 4797 (1964-68)	Taglio di produzione: "un suo rappresentante il Sig. Mario Cecchi Gori (che è stato sentito come da sua richiesta) ha provveduto ad eliminare l'ultima sequenza della scena relativa alle misure della vergine e a ridurre notevolmente la scena del conteggio dei congressi carnali compiuti dal protagonista, nonché a modificare 23 battute del dialogo, scena e battute ritenute contrarie al buon costume. Dopo di che la Commissione considera che la trama del film consiste in un episodio di sapore boccaccesco essendo imperniata sulla prova che il protagonista deve dare della sua virilità unendosi in pubblico con una vergine, e che, in conseguenza anche il dialogo è in relazione all'episodio trattato, pieno di doppi sensi e di allusioni a rapporti sessuali. Tuttavia, nonostante la scabrosità del tema e del dialogo, osserva che, in relazione alla stessa figura del protagonista (vanaglorioso e millantatore) e all'assenza di qualsiasi eccitamento sessuale poiché tutta la vicenda si svolge in tono farsesco, non possa ravvisarsi nel film o, in singole scene di esso un'offesa al buon costume". Motivazione: "divieto che è specificato dal tema del film, nonché da tutte le situazioni in esso

									rappresentate e dalle battute volgari o riferentesi a rapporti sessuali che le commentano".
			1989			vm 14	Antonio Muratore		Motivazione: "in quanto la trattazione del fatto storico che è di base al soggetto, indulge in particolari indubbiamente erotici".
			2009			a.	Gianpiero Tulelli		
Fregonese Hugo	<i>Notti del Decamerone</i>	L	1953	P: R.K.O. Radio Pictures (Usa); D: R.K.O. Radio Films		vm 16	Teodoro Bubbio	It 9078	
Gastaldi Romano	<i>Sollazzevoli storie di mogli gaudenti e mariti penitenti (Sollazzevoli storie di mogli gaudenti e mariti penitenti (Decameron n° 69))</i>	L	1972	P: Transglobe Italiana		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43551	Tagli: "1) Nel preambolo tutti i P.P. dei sederi femminili nudi; 2) Nel primo episodio fra le due cognate eliminare il tremolio dei mobili durante l'accoppiamento dei protagonisti, scena del sedere della protagonista che si allontana nel corridoio, alleggerire la scena sotto il lenzuolo, scena d'amore a tre sul letto specie nei punti in cui si vedono i sederi in P.P.; 3) Nell'episodio di Fra Giovanni modificare il dialogo della confessione eliminando la descrizione degli atti compiuti dalla donna con il marito; eliminare i sederi in P.P.: frate che entra nella vasca da bagno, scena del fienile quando la donna si alza le vesti dicendo «ecco il frutto che volevate»; scena frate nudo mentre si vede un accenno all'organo genitale,

									scena in cui il frate indietreggia con le mani sul membro, eliminare tutta la scena della castrazione dopo un accenno iniziale; 4) Nell'episodio Lavinia Lucia eliminare la scena in cui la donna introduce la mano sotto il lenzuolo e totalmente la scena in cui la donna si masturba, scena in cui il marito introduce la mano tra le vesti di Lucia; 5) Eliminare il sottotitolo <i>Decameron n° 69</i> ". Motivazione: "contenendo il film numerose scene di realismo sessuale e di nudi femminili".
			2009			c.t.	Gaetano Blandini		
Girolami Marino	<i>Decamerone proibitissimo (Boccaccio mio statti zitto)</i>	L	1972	P: Claudia Cinematografica		n.a.	Renzo Speranza	It 43400	"Dalle numerosissime ed insistenti sequenze di accoppiamento sessuale, che, pur in aderenza al testo letterario appaiono manifestamente contrarie al buon costume"; "1 le due scene in cui si vede la donna lavarsi il sedere; 2 [...] tutte le inquadrature che descrivono nell'espressione dei soggetti e nel loro comportamento i particolari dell'accoppiamento; 3 [...] la scena in cui si vedono i due protagonisti dell'episodio nudi integralmente; 4 [...] la scena in cui i due si spogliano, nonché quella del bacio dei seni e quella del sedere della donna; 5 [...] la scena in cui si vedono uomini e donna nudi; 6 [...] la scena in cui si vede una donna completamente nuda di spalle mentre

									un uomo le palpeggia i glutei; 7 [...] le frasi più volgari specialmente quelle che si riferiscono agli organi genitali [...] come «mona velenosa», «lumacone moscio», «ti taglio i coglioni» (riferito ad una donna)". "(conte veneto superstizioso) la scena in cui si sofferma ad ammirare la donna nuda, quella in cui i due giovani appaiono nudi integralmente, e quella in cui il conte entra nella camera e vede il membro eretto del giovane sotto il lenzuolo; [...] la scena in cui si vede l'organo genitale del giovane, quella in cui si spiega l'amore alla francese.; [...] la scena in cui si vede per intero la monta del cavallo e uno degli atteggiamenti della donna durante l'accoppiamento".
			1994			vm 14	Antonio Maccanico		
	<i>Gli italiani e le donne</i>	L	1962	P: Produzione Cinematografica di Marino Girolami	So.: Girolami; Sc.: Carpi, Gianviti, Faele, Scarnicci, Tarabusi Bonucci	vm 14	Ruggero Lombardi	It 27449; Acs 358/CF 4041 (1962-63)	Motivazione: "ritenuto che qualche situazione scabrosa e boccaccesca nonché la licenziosità del linguaggio".
Guerrini Mino	<i>Gli altri racconti di Canterbury</i>	L	1972	P: Italian International Film		vm 18	Renzo Speranza	It 43594	[Da alcune novelle di Geoffrey Chaucer, Giovanni Boccaccio, Pietro Aretino, Giovanni Sabadino degli Arienti, Franco Sacchetti, Margherita di Navarra, Ludovico Ariosto]. Con Enza Sbordone, Antonio di Leo,

								Francesco D'Adda, Francesco Angelucci, Leonora Vivaldi, Gianni Ottaviani, Giuseppe Volpe, Vincenzo Maggio, Mirella Rossi, Teodoro Corrà, Marianna Camara, Samuel Montealegre, Alida Rosano, Fortunato Ceciclia, Jocelyne Munchenbach. Motivazione: "per il linguaggio accentuatamente scurrile e per le ripetute scene e sequenze a contenuto erotico".
			1987			vm 18; c.t. e vm 14 in ap.	Luciano Faraguti	Motivazione: "a causa dell'estrema, insistita volgarità del linguaggio e della scabrosità e violenza delle situazioni". [Tagli in appello: Episodio <i>Il sire di Brindisi</i> : 1) il sire spoglia Elena; 2) Elena nuda sul letto; 3) Elena con un abito con un taglio sul didietro; 4) Gallante a Elena: «... mo' chinati...»; 5) un uomo alza il vestito di Elena. Episodio <i>Mino</i> : 6) Mastro Mino scopre la donna con l'amante. Episodio <i>Il pescatore</i> : 7) Beppe accanto alla moglie creduta morta possiede la servetta. Episodio <i>La sposa ebrea</i> : 8) oste copula con Rebecca, mentre Isacco e gli accompagnatori sono immersi nello sterco. Episodio <i>Olimpia</i> : 9) Olimpia si scopre il seno pieno di lividi davanti al frate; 10) coito tra il frate cercatore e Olimpia; 11) Olimpia racconta l'episodio con il frate cercatore al frate priore, che le mette una mano sul seno. Episodio <i>La novella di Farinello</i> : 12) la moglie di

									Farinello, nuda, si immerge nella tinozza; 13) la moglie a Farinello: «Che ti sei perso l'uccello?»; 14) Farinello copula con la moglie sul letto, che si rompe; 15) la moglie a Farinello: «devi fare il dovere tuo, se no ti taglio quelle due ova che hai appese»]. Motivazione in appello: "per la permanenza di alcune scene di carattere erotico"
	<i>Il Decameron n. 2... Le altre novelle del Boccaccio...</i>	L	1972	P: Compagnia Generale Cinematografica		c.t. e vm 18	Giovanni Battista Scaglia	It 42974	Tagli: "seguenti scene ritenute offensive al buon costume: episodio di Pietro Da Vinciolo eliminare la scena in cui si vede l'organo genitale dell'uomo; episodio di Alibech scena in cui si vede nella donna nuda in piedi l'organo genitale ed alleggerire notevolmente tutto l'episodio con riguardo in particolare alle sequenze e a dialogo in cui si accenna all'inferno che brucia; episodio Frate Puccio, scena in cui si vedono l'uomo e la donna completamente nudi l'uno avvinto all'altra in piedi; nel finale tutte le scene di nudo sotto i titoli". Motivazione: "in considerazione del soggetto delle singole novelle nonché delle numerose scene di nudo e di comportamenti erotici e del turpiloquio che accompagna alcuni episodi".
			2007			c.t. e vm 14			Gianpiero Tulelli

Hoven Adrian	<i>La più allegria storia del Decameron</i>	L	1972	P: Hermes Film Synchron (RFT); D: Roma Film		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43584	"Isa con il pube scoperto; [...] morso dei seni della ragazza [...]; amplesso sul fieno; [...] palpeggiamento del sedere di Beatrice da parte di Fiorenzo, scena palpeggiamento seni sulle scale e amplesso intravisto attraverso buco serratura; Amplesso Beatrice-Fiorenzo, [...] seni e movimento evidente dell'amplesso; [...] ragazza con velo e pube scoperto che si dimena sul letto e scende le scale; [...] quattro ragazze che si dimenano nel letto; 7 [...] ragazza con pube scoperto in ascolto dietro la porta; [...] Fiorenzo prende la ragazza alle spalle; [...] seno nudo di Rossella morso da Cecco; [...] uomini che si gettano su delle ragazze, soldato che bacia il seno di una ragazza e [...] ragazza ubriaca che si dimena addosso alla parete; [...] gambe in movimento e dei PP di Beatrice che si dimena mentre un uomo a capo del letto guarda; [...] Isabella che spasima con Fiorenzo sopra; [...] mano di Fiorenzo sui seni di Isabella; Scena scudisciate di Brunilde a Gerard, prima e seconda volta eliminate le prime inquadrature; [...] Gerard su Brunilde".
Infascelli Carlo, Racioppi Antonio	<i>Il Decamerone proibito – Le altre novelle del Boccaccio</i>	L	1972	P: Produzioni Cinematogra- fiche Roma Film		c.t. e vm 18	Renzo Forma	It 42975	Tagli: "eliminare dal film tutte le sequenze erotiche (con nudi di donne e uomini in atteggiamenti lascivi). Le sequenze sono numerose e non si prestano a essere qui specificate.

									<p>Occorre inoltre che le altre sequenze amorose non siano insistenti ma solo accennate nei loro particolari, mentre anche il linguaggio deve essere alleggerito nelle parti in cui è veramente sboccato. In definitiva occorre che tutte le sequenze suddette in chiave erotica vengano o eliminate o sensibilmente ridotte". Motivazione: "per il suo contenuto boccaccesco".</p>
	<p><i>Le mille e una notte all'italiana (Decamerissimo)</i></p>	L	1972	<p>P: Produzioni Cinematografiche Roma Film, Société Nouvelle De Cinématographie (Fr)</p>		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43696	<p>Tagli: "1) eliminare la scena in cui il frate bacia le gambe della giovane ed alleggerire sensibilmente la scena immediatamente successiva che rappresenta il detto frate mentre si congiunge con la donna; 2) eliminare l'inquadratura del sedere nudo di Gioconda; 3) alleggerire sensibilmente la sequenza relativa ai giochi erotici e congiungimento di William con la giovane travestita da uomo. Propone inoltre che dalla colonna sonora siano eliminate alcune parole triviali come «culo» in modo che della detta ne resti una o due, di ridurre l'espressione «puttana» e «cornuto» nonché l'espressione «chi non piscia in compagnia o è ladro o è spia»". Motivazione: "per le numerosissime scene erotiche, per le situazioni scabrose e per le battute triviali".</p>

Margheriti Antonio	<i>Novelle galeotte d'amore (Dal Decamerone)</i>	L	1972	P: Seven Film		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43543	Tagli: "1) Nel primo episodio eliminare le sequenze in cui donna Ambrogia, dopo gli amplessi con Gulfardo, inizia a baciarlo su tutto il corpo, la seguente dovrà terminare con la frase di Ambrogia «Meriti un premio»; 2) Nell'ultimo episodio eliminare i fotogrammi in cui si vede il vecchio servo aprire la bocca e mostrare al barone la lingua mozzata". Motivazione: "in considerazione del fatto delle numerose scene di eccessivo realismo sessuale e per i ripetuti nudi femminili [...]. Il presidente Dr Del Grosso e il Prof Longhi sono del parere che la visione del film debba essere vietata in quanto il film è da ritenersi pornografico e contiene numerose scene decisamente contrarie al buon costume".
Massaccesi Aristide (Michael Wotruba)	<i>Novelle licenziose di vergini vogliose (Mille e una notte di Boccaccio a Canterbury)</i>	L	1972-73 (1973)	P: Elektra Film		n.a.; vm 18 in ap.	Renzo Speranza	It 44314	Motivazione: "a maggioranza rileva che il film, tutto in chiave pornografica con immagini impudiche, scene di postribolo e atti sodomitici, nonché privo di valori artistici per cui è manifestamente osceno e come tale offensivo del buon costume, sia nel suo complesso che nelle singole sequenze. Non è in conseguenza possibile ritenere che il film possa essere riesaminato con opportuni tagli e modifiche". Motivazione in appello: "per le numerosissime scene di nudo

									maschile e femminile".
			2008			vm 14	Gianpiero Tulelli		
Pasolini Pier Paolo	<i>Il Decameron</i>	L	1971	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Les Productions Artistes Associés (Fr), Artemis Film (RFT)		vm 18	Evangelisti	It 42115	Motivazione: "sentito il regista Pasolini, ad unanimità rileva che il film si muove indubbiamente su un piano artistico. Ne è prova il riconoscimento al Festival di Berlino con l'attribuzione dell'orsa di argento. La tematica e le sequenze audaci, ma non conturbanti, nella riproduzione del messaggio boccaccesco".
			1988			n.e. c.t. e vm 18; c.t. e vm 14 in ap.	Antonio Muratore		Motivazione: "la seconda edizione del film mantiene intatto nel suo complesso la originaria carica espressiva che rende il film non adatto ai minori di anni 18, ma le numerose sequenze audaci e di carattere erotico". Tagli: "episodio di Masetto guardiano del convento delle suore, eliminato come richiesto dalla Società per complessivi mt. 337,50 (trecentotrentasette metri e cinquanta centimetri), nonché dell'alleggerimento dell'episodio della trasformazione della donna in cavallo".

Pisani Walter	<i>Beffe, licenzie et amori del Decamerone segreto</i>	L	1972	P: Corinzia Cinematogra- fica, Tangra Productions (Fr)		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43527	Tagli: "1) tutta la scena del sogno della madre superiore; 2) eliminazione scene d'amore sul carrozzone nelle quali Cecco bacia i capezzoli della zingara e scende con la mano fino a scoprire le natiche della stessa; 3) alleggerire scene del lupanare; 4) palpeggiamenti di seni e baci sui seni". Motivazione: "per le numerose scene di realismo sessuale e per i numerosi nudi femminili. [...] Il presidente e la professoressa Abete sono del parere che debba essere vietata la proiezione in pubblico del film per l'intero contenuto del film prevalentemente erotico e per le numerose immagini pornografiche nonché per le espressioni verbali contrarie al buon costume".
			2007			c.t. e vm 14	Gaetano Blandini		Tagli: "1) sogno della madre superiora; 2) scena d'amore nel carrozzone tra Cecco e la zingara; 3) alleggerimento scene del lupanare; 4) alleggerimento scene di palpeggiamenti di seni e baci sui seni". Motivazione: "A ciò si è giunti considerando l'argomento trattato al limite della blasfemia e valutando che l'intera storia albeggia esclusivamente su continuativo erotismo di bassa lega al servizio di linguaggi ed atteggiamenti di cattivo gusto, immorali, maleducati e talvolta laidi".

Scandélari Jacques	<i>Decameron francese</i>	L	1972	P: Comptoir Français Du Film Production (Fr); D: Prestige Film		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Giovanni Battista Scaglia	It 43056	Motivazione: "perché è contrario alla morale ed al buon costume in quanto consiste in un susseguirsi di scene esclusivamente basate sul sesso nelle orge e su perversioni sessuali ispirate a sadismo e masochismo con compiacenti esibizioni di infiniti nudi femminili". Tagli in appello: "1) Uomo con le calze che viene portato sul letto dalla megera; 2) scena dell'amore tra Xenia e il giovane nel ruscello (alleggerire); 3) Groviglio di nudi su palloncini di vetro subito dopo l'uccisione di Yalo". Motivazione in appello: "stante la tematica rappresentata (con varie deviazioni sessuali su uno sfondo di sadismo)".
Sequi Mario	<i>Fratello homo sorella bona (Nel Boccaccio superproibito)</i>	L	1972	P: Capitolina Produzioni Cinematografiche		c.t. e vm 18	Giuseppe Fracassi	It 43690	Tagli: "1) il primo taglio riguarda la scena in cui Chiarina e S. Prudenziò sono nella grotta; il taglio è stato effettuato nella seconda parte dell'amplesso sino alla fine della scena; l'eliminazione di tale scena ha inizio dalla battuta della Chiarina «e poi tutti parlano male del serpente» (taglio per un totale di mt. 13); 2) il secondo taglio riguarda la parte della scena di cui i due finti frati sono a contatto di corpo con le due pellegrine inglesi (taglio per un totale di mt. 27)". Motivazione: "per le numerose scene di nudo femminile e per tutto il racconto che, se anche inquadrato nell'ambiente boccaccesco del 300, mette in risalto scene e

									sequenze ad accentuato contenuto erotico, cui fa riscontro a volte un linguaggio spinto e volgare".
			1995			a.	Carmelo Rocca		
Stefani Mario	<i>Decamerone '300</i>	L	1972	P: Toro International Film, Italian International Film		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43535	Tagli: "1) Scena iniziale del palpeggiamento dei seni; 2) Eliminare nella scena della prostituta i passaggi (ripetuti tre volte) della donna completamente nuda sul davanti; 3) nell'episodio di Bindoccia eliminare i passaggi in cui la contadina è con il sedere scoperto appoggiato nel muro; 4) nella scena del forno eliminare i punti in cui si vedono i sederi in p.p. e donne scoperte sul davanti, nonché quelli del bacio sul sedere, sporco di torta, di una donna, e le due scene in cui due uomini si accoppiano con due donne muovendosi sopra di esse; 5) eliminare i particolari dell'accoppiamento tra Fenicia e Falcotto; 6) nell'episodio di Don Faustino, togliere il punto in cui Fiord'Alba nel fieno e con il sedere scoperto e quello in cui si vede l'espressione della ragazza mentre dall'altra parte il frate si accosta; 7)

									nella scena del matrimonio eliminare il punto in cui la mediatrice con un dito si accerta della verginità della ragazza mentre questa grida". Motivazione: "per le numerose scene di eccessivo realismo sessuale, per le continue esibizioni di nudi femminili".
Vivarelli Piero	<i>Il Decamerone nero</i>	L	1972	P: Gerico Sound, Finarco, Comacico (Fr)		c.t. e vm 18	Renzo Speranza	It 43688	Tagli: "1) eliminazione totale delle tre inquadrature nelle quali si vede il membro virile; 2) forte riduzione della scena nella quale compare la donna inginocchiata davanti all'uomo in atteggiamento di coito boccale; 3) forte riduzione della scena nella quale il marito tenendo la moglie per le spalle la fa muovere ritmicamente per agevolare il coito di quella con Simoa; 4) eliminazione della parola «cazzo»"; "eliminazione della colonna sonora del 1° episodio della parola «cazzo», esprime parere favorevole per la concessione del nulla osta di proiezione in pubblico sottolineando che trattasi di film di notevole impegno ispirato all'opera letteraria [...] di L. Frobenius della quale rende con efficacia lo spirito e l'atmosfera, le scene peraltro scabrose fanno parte integrante del racconto cinematografico, quale realizzazione dell'opera letteraria. Esse comunque sono sviluppate senza compiacimento, in tono talora grottesco, talora fiabesco. Dette scene,

									però, in quanto contengono una esasperante visualizzazione del nudo femminile e maschile con congiungimenti carnali insistenti e crudamente realizzati".
Wakamatsu Koji	<i>Il Decamerone orientale</i>	L	1971	P: Shochiku Co. (Jp); D: Walter Proto Cinematografica		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Franco Evangelisti	It 42094	Motivazione: "in considerazione dell'intero contesto del film fondato su scene di violenza sessuale, individuale e collettiva e per le numerose rappresentazioni di contenuto evidentemente osceno". Tagli in appello: "eliminare ed alleggerire le seguenti sequenze: 1) Eliminazione della scena di amore al contrario; 2) eliminazione della scena in cui il protagonista ha le mani nel seno della moglie; 3) Eliminazione della scena in cui il mercante si accoppia con dissolutezza con varie donne e in varie posizioni; 4) Ridurre moltissimo la scena delle donne tartare; 5) Ridurre del 50% le scene di orgasmo e relativa colonna sonora; 6) Eliminare la scena quando il mercante orina sangue nella piscina". Motivazione in appello: "a causa delle scene di erotismo e di nudi femminili".

Wickman Torgny	<i>Le pecorelle del reverendo</i>	L	1971	P: Swedish Filmproduc- tion International (Se); D: Oceania Produzioni Internazionali Cinematogra- fiche		c.t. e vm 18	Franco Evangelisti	It 42014	Tagli: "1) Sequenza in cui la diaconessa è sul letto del reverendo che la possiede a retro; 2) Sequenza nella quale la giovane massaggia con l'unguento il reverendo; 3) accoppiamento della discendente della strega (poi sposa) a cavalcioni del reverendo; 4) La sequenza in cui compare una donna completamente nuda sul letto col reverendo in particolare mostra delle parti posteriori". Motivazione: "in quanto trattasi di una vicenda in chiave boccacesca come tale non indicata alla età evolutiva dei suddetti minori; vicenda che ha pregi artistici sia perché realizzata in forma pittorica (per i colori veramente suggestivi) sia perché anche il racconto si svolge su un piano che non degrada nell'osceno".
Brancati									
Amato Vasaturo Giuseppe	<i>Malia</i>	L	1946	P: Titanus, G. Amato	[So. Capuana, Sc. Brancati, Castellani]	a.	Vincenzo Calvino	It 50232	Con Maria Denis, Anna Proclemer e Rossano Brazzi.
Bianchi Giorgio	<i>Fatalità</i>	L	1947	P: Universalcine	[Sc. Amidei, Brancati, Ghenzi, Pinelli]	c.t.	Vincenzo Calvino	It 51439	Con Amedeo Nazzari e Maria Michi; Da R. Gialdieri, <i>Aniello 'a ffede</i> ; s'approva purché venga eliminata la parola "puttana" detta dal marito alla moglie sorpresa nella camera d'albergo

Blasetti Alessandro	<i>Altri tempi</i> (Zibaldone n. 1)	L	1952	P: Cines, D: R.K.O. Radio Films	So. Boito, Nobili, Pirandello, Scarfoglio, Fucini, De Amicis [Blasetti, D'Amico], Sc. D'Amico, De Benedetti, Zucca, Carancini, Marinucci, Biancoli, Maffetti, Gay e Blasetti, [Bartalini, Brancati, Continenza, Dragosei, Mazzetti, Mercati, Rondi, Vasile]	a.	Giulio Andreotti	It 6401; Acs 29/CF 1186 (1951-53)	Con Vittorio De Sica e Gina Lollobrigida.
	<i>Fabiola</i>	L	1949	P: Film Universalialia, Franco London Film, D: Ape Film, Warner Bros. Italia	So. Blasetti, Salvemini, Wiseman, Sc. [Auriol, Brancati,] Cecchi, Chiari, Fabbri, [Pavolini, Pietrangeli], Zavattini	c.t.	Nicola de Pirro	It 781; Acs 4/CF 0466, 7/CF 0687 (1946-49)	Con Michèle Morgan, Michel Simon; "a condizione di sopprimere i fotogrammi in cui si vedono nel bagno sullo sfondo, tre donne in atteggiamento equivoci; idem per i fotogrammi in cui si vedono nella scena del circo, in primo piano, due donne abbracciate; nonché i fotogrammi relativi al taglio delle mani e quelli della martire cristiana issata sulla croce, con i seni nudi".

	<i>La fiammata</i>	L	1952	P: Cines, Excelsa Film; D: Minerva Film	So. Benvenuti; Sc. Benvenuti, [Brancati], Chiarini, Mercati, Pinelli	a.	Giulio Andreotti	It 6707; Acs 57/CF 1429 (1952-54)	Con Amedeo Nazzari e Delia Scala. Dall'omonima opera teatrale di Kistermaeckers.
Bolognini Mauro	<i>Il bell' Antonio</i>	L	1960	P: Arco Film, Cino Del Duca – Produzioni Cinematografiche Europee, Société Cinématographique Lyre (Fr)	So.: Brancati; Sc.: Visentini, Pasolini	c.t. e vm 16	Domenico Magri	It 21554; Acs 253/CF 3216 (1959-61)	“«So che le donne della tua isola, quando vanno a passare la prima notte di nozze negli alberghi di Taormina, strillano come galline. Io non strillerei nemmeno se tu ammazzassi... Amore mio, cosa hai? Metti una mano sulla mia pelle»; spogliarello; «Bella madre di Dio»; «Vieni con me... vieni a letto con me, voglio farti piangere»; «Avvocatichio, è merce pagata! Approfitta pure se ne sei capace!»; da «Pare che l'avvocato» a «Un bell'applauso per l'avvocato»; «è riuscito ad andare con tre donne in un'ora!»; «Sì? che decadenza! Che tristezza! Quando una società non può contare nemmeno nelle sue prostitute, è finita»; «che puzzo di bordello manda tuo figlio!»; «La sapete perché sono stato fatto Federale di Catania, ai miei tempi? Perché sono stato con nove donne in una notte»; «nemmeno Gesù Cristo che ci ascolta»; Agata bacia Antonio; «Venite oggi stesso con me e con mio figlio Antonio da una donna, in un bordello sì! Starete a guardare e vedrete se mio figlio è un impotente»; «E non hai tentato di combinare

									qualcosa? – Passavo dei pomeriggi con una sgualdrina e così mi saziavo da quel punto di vista... Ma con Paola»; «Come tanti Cristi»; «Voglio che tutti sappiano che Alfio Magnano a sessant'anni andava ancora a puttane!»; «Era vergine, ti dico! Faceva il vomito tanto era vergine. Quella un uomo non l'aveva non dico visto, ma neanche pensato, non l'aveva! Vergine come un muro»; zia Giuseppina si accerta della gravidanza di Santuzza; Alfio e Mariuccia; da «Sì, chiamale chiacchiere» a «Certo il Signore dovrebbe farci morire»”.
			1963			a.	Dario Antoniozzi		
Bragaglia Carlo Ludovico	<i>Orient Express</i>	L	1954	P: Fono Roma, Sirius Films (Fr), C.I.C.C. (Fr), Meteor Film (Ger. Oc.)	So. Compанееz, De Benedetti, Sc. [Age, Brancati], De Benedetti, [Novarese]	a.	Ermini	It 9972; Acs 77/CF 1634 (1954-1958)	Con Silvana Pampanini e Henry Vidal.
Campogalliani Carlo	<i>Silenzio, si gira!</i>	L	1947 (1943)	P: Itala Film, D: I.C.I. Industrie Cinematografiche Italiane			Vincenzo Calvino	It 50087	Con Beniamino Gigli e Mariella Lotti. “Questo Sottosegretariato, esaminato il film di cui venne vietata la circolazione dal P.W.B. consente che venga rimesso in circolazione”.
Castellani Renato	<i>È primavera</i>	L	1950	P: Universalcine	So. Castellani; Sc. Brancati, Castellani,	a.	Nicola de Pirro	It 2124; Acs 10/CF 0789	Con Elena Varzi e Mario Angioletti.

					Cecchi D'Amico			(1948-68)	
Chiarini Luigi	<i>La locandiera</i>	Cfr. Tratti da							
Dieterle William	<i>Vulcano</i>	L	1950	P: Artisti Associati Produzione Film, Panaria Film, D: C.I.F.	[So. Avanzo; Sc. Brancati, Chiari, Stoloff, Tellini, Pietrangeli, Cecchi D'Amico]	c.t.; a. in ap.	Nicola de Pirro	It 59151	Con Anna Magnani e Rossano Brazzi. "Purché sia eliminata la scena in cui appare un carabiniere al tavolo dell'osteria a fianco della protagonista, potendo tale visione essere lesiva del prestigio delle forze di polizia". "Il Presidente non concorda con le determinazioni dei rappresentanti dei Ministeri dell'Interno e di Grazia e Giustizia non sembrando che la scena suddetta possa costituire lesione del decoro e del prestigio delle forze di polizia, data la schiettezza e la semplicità della partecipazione del carabiniere ad un po' di buon umore paesano, in un piccolo ambiente ove per consuetudine i rappresentanti dell'Arma prendono parte alla vita che in esso si svolge". Brancati curatore dei dialoghi italiani.
Genina Augusto	<i>L'edera</i>	L	1950	P: CINES spa	So. Deledda; Sc. Brancati, Genina	a.	Nicola de Pirro	It 3521; Acs 14/CF 0930 (1949-50)	Con Roldano Lupi e Juan De Landa.
	<i>Tre storie proibite</i>	L	1952	P: Electra Compagnia Cinematogra-	So. Brancati, Genina; Sc. Brancati,	vm 16	Giulio Andreotti	It 5799; Acs 37/CF 1250	Con Antonella Lualdi e Gino Cervi.

			2000	fica, D: Warner Bros. Continental Films, Broadmedia Service	Genina, Patti	c.t.	Maria Teresa Fortunato	(1951-55)	
Grimaldi Giovanni	<i>La governante</i>	L	1974	P: Cinematogra- fica Princeps, Bi.Di.A. Film		vm 18	Giuseppe Fracassi	It 45188	Motivazione: "poiché tratta il tema dell'amore lesbico, con scene scabrose quali quelle del bagno, quella della masturbazione e quella dei rapporti tra Caterina e la domestica triestina".
			1991			a.	Luciano Rebulla		
Lattuada Alberto	<i>Don Giovanni in Sicilia</i>	L	1967	P: Adelpia Compagnia Cinematogra- fica		c.t. e vm 18	Adolfo Sarti	It 35643	Tagli: "scena 95 (int. albergo - stanza Wanda) alleggerimento del finale in cui Wanda si stira sul tappeto della stanza, tagliando sino al punto dove l'attrice si appoggia sul fianco destro; Scena 72 (est. campo bocce): sostituire la battuta di Wanda «sto facendo vedere alle mie amiche le mutande americane... quelle col buco» con «sto facendo vedere le mutande americane... a due colori»; scena 99 - (int. Albergo corridoi): sostituire la battuta di Muscarà «doppia vittoria Giovanni» con «Grande vittoria Giovanni». Motivazione: "rimangono nel film ripetute scene erotiche".
			1992			a.	Margheri- ta Boniver		
Le Chanois Jean-Paul, Alliata	<i>Vacanze d'amore</i>	L	1954	P: AL.MO Film, Del Duca Films,	So. Le Chanois; Sc. Brancati, De Seta, Franchina,	a.	Ermini	It 9417; Acs 91/CF 1785 (1953-	Con Lucia Bosè, Robert Lamoureux e Domenico Modugno.

Francesco				Champs-Elysées Productions, D: S.I.D.E.N. Film	Le Chanois			58)	
Monicelli Mario, Vanzina Stefano	<i>Guardie e ladri</i>	L	1951	P: Ponti – De Laurentiis e Golden Film	[Sc.: Brancati, Flaiano, Maccari, Fabrizi, Steno, Monicelli, Tellini]	n.a.; a. in ap.	Giulio Andreotti; Nicola de Pirro	It 4908; Acs 24/CF 1127 (1951-1956)	Con Totò e Aldo Fabrizi; “Il rappresentante del Ministero dell’Interno ed il rappresentante del Ministro della Giustizia ritengono infatti che la pellicola, per la sua intonazione umoristica, possa dar luogo ad apprezzamenti lesivi del decoro e del prestigio dei funzionari della Forza Pubblica, considerato anche che il protagonista indossa la divisa del plotone d’onore del Corpo degli Agenti di P.S. Il Presidente della Commissione, unico non condividendo il parere dei due citati comportamenti, esprime il suo incondizionato parere favorevole per la proiezione in pubblico del film”; appello: “risultano apportate le modifiche indicate dalla Commissione d’appello ai fini del rilascio del nulla osta per la proiezione in pubblico”.
Pastina Giorgio	<i>Buon viaggio, pover’uomo</i>	L	1951	P: Produzioni Cinematografiche Bomba & C.	[So. Sarazani, Sc. Brancati, Sarazani]	a.	Giulio Andreotti	It 4643	Con Umberto Spadaro e Vera Carmi.
	<i>Enrico IV</i>	Cfr. Tratti da							

Rossellini Roberto	<i>Dov'è la libertà...?</i>	L	1954	P: Ponti – De Laurentiis, Golden Film, D: Lux Film, Dino De Laurentiis Cinematografica	So. e sc.: Rossellini; [Sc. Brancati, Flaiano, Pietrangeli, Talarico]	a.	Ermini	It 9264; Acs 56/CF 1427 (1952-54)	Con Totò, Vera Molnar.
	<i>Viaggio in Italia</i>	L	1954	P: Italia Produzione Film, Junior Film, Sveva Film, Les Films Ariane, Francinex, S.G.C., D: Titanus, I.F.E.	So. e sc.: Brancati, Rossellini	a.		It 9699; Acs 75/CF 1616 (1953-56)	Con Ingrid Bergman e George Sanders; manca il fascicolo.
Soldati Mario, Fabrizi Aldo, Pàstina Giorgio, Zampa Luigi	<i>Questa è la vita</i>	L	1954	P: Fortunia Film	[So. Pirandello]; Sc.: Giorgio Pàstina, Mario Soldati, Giorgio Bassani, Vitaliano Brancati, Luigi Zampa	a.	Ermini	It 9113	
Vanzina Stefano	<i>L'uomo, la bestia e la virtù</i>	L	1953	P: Rosa Film, Rai, D: Carlo Nati	So. Pirandello; Sc. Brancati, Steno, [Fulci, Josipovici,]	vm 16	Giulio Andreotti	It 7865; Acs 72/CF 1597 (1953-56)	Con Totò, Orson Welles e Viviane Romance.
			1992			a.	Margherita Boniver		

Vicario Marco	<i>Paolo il caldo</i>	L	1973	P: Medusa Distribuzione		c.t. e vm 18	Giuseppe Fracassi	It 44909	Tagli: "1) il protagonista si unisce carnalmente con la moglie di un amico stando tra le frasche mentre il marito sta nell'interno della casa; 2) la zia del protagonista si unisce carnalmente con la madre del medesimo subito dopo la morte del marito". Motivazione: "con l'opposizione del prof. Sinopoli, il quale ritiene che il film debba essere bocciato perché contrario al buon costume nel complesso e nelle singole scene. [...] Per il tema del film che si impernia sulle esasperate esigenze sessuali del protagonista, con numerose scene erotiche e nudi femminili".
			1977			c.t. e vm 14	Carlo Sangalli		Motivazione: "stante la tematica (manifestazioni di eccessiva virilità) accompagnata da sequenze amorose, peraltro ben controllate, con tagli per mt. 32,40".
			1992			c.t. e vm 14	Margherita Boniver		Motivazione: "perdurando anche in questa edizione, malgrado i tagli effettuati, la tematica erotica in forma oggettivamente esasperata"; "per la tematica erotica, banalizzata in alcune scene e morbosamente esasperata in altri episodi, con connotazioni di violenza e volgarità".
Zampa Luigi	<i>Anni difficili</i>	L	1948	P: Briguglio Film	Sc.: Sergio Amidei, [Vitaliano Brancati, Enrico Fulchignoni,	a., esp. n.a.	Nicola de Pirro	It 58495; Acs 7/CF 0671 (1947- 58)	Dal romanzo <i>Il vecchio con gli stivali</i> di Vitaliano Brancati.

					Franco Evangelisti]				
	<i>Anni facili</i>	L	1953	P: Ponti – De Laurentiis	So.: Brancati; Sc.: Brancati, Amidei, Talarico, Zampa	n.a.; c.t. e esp. n.a. in ap.	Teodoro Bubbio	It 8584; Acs 75/CF 1614 (1953-56)	"Offenda il prestigio dei pubblici funzionari e della magistratura; [...] la scena in cui si assiste a manifestazioni sessuali tra animali offende la pubblica decenza; [...] accoppiamento dei galli; [...] colloqui del protagonista con i prigionieri Basevi e Vitale; [...] magistrati in camera di consiglio. [...] frase finale «tutti i governi sono (...)». Non ravvisa nella scena del gallo, sotto l'azione del virilon, una offesa alla pubblica decenza, essendo tale scena portata su un piano grottesco". "Scena contenente accenni polemici dei deputati sulla questione di Trieste; [...] battuta: «Lei come rappresentante ha pieni poteri?» «Pieni poteri, in che senso?» con queste altre: «Lei come rappresentate ha una delega?» «Una delega, ma sicuro»; [...] la polizia carica i dimostranti in piazza; (...) «L'Italia è il paese delle calunnie, purtroppo. Vede, siamo un po' come le automobili durante le giornate di pioggia che passando l'una accanto all'altra si schizzano il fango. Noi ci schizziamo fango sulla faccia»"; "dal testo parlato iniziale dello speaker

									venga tolta la seguente frase: «È un carro d'assalto che muove implacabile contro la roccaforte della burocrazia», e [...] l'inciso, in seno al discorso dello speaker, «Di Ministero in Ministero», in maniera che la frase suoni così: «... scende, corre di ufficio in ufficio, per far valere, ecc.»".
	<i>L'arte di arrangiarsi</i>	L	1954	P: Documento Film, D: C.E.I.-Incom	[So.: Brancati; Sc. Brancati, Zampa]	c.t.	Oscar Luigi Scalfaro	It 10797; Acs 118/CF 2065	Con Alberto Sordi e Nando Bruno; "si esprime parere favorevole alla proiezione in pubblico a condizione che sia eliminata l'espressione "puttaniere" nel colloquio tra Sasà e il Duca; che sia eliminato l'accenno al Vaticano nel colloquio tra Duca e Santucci; che venga inoltre tolta l'espressione "un consigliere della minoranza" nonché quella di "alto funzionario". Tali riferimenti ed espressioni potrebbero dar luogo ad equivoche interpretazioni e generalizzazioni. Revisionato il film il giorno 23/2/55 si è constatata la avvenuta effettuazione delle modiche".

	<i>Cuori senza frontiere</i>	L	1950	P: Lux Film	[So. Tellini, Sc. Brancati, Tellini, Terra]	c.t.	Nicola de Pirro	It 63409	<p>Con Gina Lollobrigida e Raf Vallone. "esprime parere favorevole alla proiezione del film "Cuori senza frontiera" a condizione che: 1) sia modificato il tono ironico con cui è presentata la Commissione italiana della Croce Rossa presieduta da un ex Colonnello; 2) siano corretti gli atteggiamenti ed i discorsi esageratamente ridicoli della maestra; 3) sia del tutto eliminata la scena in cui la maestra chiede di essere fotografata con la ferita sulla fronte; 4) sia soppressa la frase: ..."e buttare i bambini in aria per centrarli col mitra (pag. 48 sceneggiatura); 5) sia soppressa la frase del bambino "Acquasanta": "Quello? Ma quello ha la madre all'ospizio dei poveri e non le manda un soldo" (pag. 212 - sceneggiatura). In appello: A condizione di (...) 2) Eliminare la scena in cui la maestra chiede di essere fotografata con la ferita sulla fronte e la frase di Acquasanta "Quello? Ma quello ha la madre all'ospizio dei poveri e non le manda un soldo". a condizione di (...) 2) Eliminare la scena in cui la maestra chiede di essere fotografata con la ferita sulla fronte e la frase di Acquasanta "Quello? Ma quello ha la madre all'ospizio dei poveri e non le manda un soldo".</p>
--	------------------------------	---	------	-------------	---	------	-----------------	----------	---

	<i>È più facile che un cammello...</i>	L	1950	P: Cines, Les Films Pathé (Fr), D: E.N.I.C.	So. Zavattini, Sc. d'Amico, Brancati, Fabbri, Moser	a.	Nicola de Pirro	It 3139; Acs 14/CF 0931 (1950-1958)	Con Jean Gabin e Mariella Lotti.
	<i>Signori, in carrozza!</i>	L	1951	P: Produzioni D. Forges Davanzati, Lux C.C.F.	So. Age, Scarpelli; Sc. Brancati, Sacha, Age, Scarpelli	a.	Nicola de Pirro	It 4815; Acs 27/CF 1162	Con Aldo Fabrizi e Peppino De Filippo.
Brecht									
Rondi Brunello	<i>Il demonio</i>	L	1963	P: Titanus, Vox Films, Les Films Marceau – Cocinor (Fr)	So.: Rondi; Sc.: Martino, Guerra, Rondi	n.a.; vm 18 in ap.	Ruggero Lombardi	It 29107; Acs 390/CF 4203 (1963-72)	Con Daliah Lavi, Frank Wolff. Motivazione: "perché contiene scene e sequenze lesive del buon costume, come quelle relative all'episodio di violenza carnale del pastore, ai palpeggiamenti ed al comportamento del mago, a quella di congiunzione carnale con Antonio, alla crisi isterico-sessuale della protagonista nel letto proseguita anche dopo l'arrivo del padre di lei e alle manifestazioni della medesima durante la scena dell'esorcismo". [Censura repressiva: taglio della citazione dalla <i>Vita di Galileo</i> di Brecht in sovrimpressione].
			2009			a.			
de Musset									
Pacini Raffaello	<i>Lorenzaccio</i>	L	1951	P: R.G. Film	So. e sc.: Pacini, Novarese, Pucci	vm 16	Giovanni de Tomasi	It 4916; Acs 22/CF 1093 (1950-56)	
Fast									

Dmytryk Edward	<i>Mirage</i>	L	1965	P: Universal (Usa); D: Universal Films, San Paolo Film	[So.: Fast]	vm 14	Pietro Micara	It 32977	Motivazione: "presenta diverse scene di violenza, rese con particolare evidenza, in un clima di tensione emotiva"; "considerato che il film si svolge interamente in un clima di angoscia e di incubo, dovuto alla tormentoso stato di amnesia del protagonista, e che tale clima risulta ulteriormente accentuato da scene di criminosa violenza, constatato quindi, che l'alleggerimento di qualche sequenza non potrebbe mutare la configurazione del film, controindicata, nella sua tematica generale e nella sua tensione emotiva".
			1991			a.			
Machiavelli									
Lattuada Alberto	<i>La mandragola</i>	L	1965	P: Arco Film, Lux Compagnie Cinematogra- phique de France (Fr)	Sc.: Magni, Strucchi, Lattuada	c.t. e vm 18	Pietro Micara	It 33166; Acs 535/CF 4902 (1965- 67)	Tagli: "1) Scena in cui si vede, attraverso una camicia incollata sul corpo dall'acqua, il seno di una donna; 2) Scena in cui attraverso una porta che si apre si scorge una donna completamente nuda". Motivazione: "la trama del film, di per sé scabrosa, tradotta in linguaggio cinematografico, costituisce spettacolo inadatto ai minori".

			1992-94			vm 14; a. in ap.	Margherita Boniver, Letta		Motivazione: "ritenendo pur sempre controindicata la trama del film (sia narrativa che come immaginifico)". Motivazione in appello: "la trama raccontata peraltro in forma satirica, evidenzia una realtà che non va nascosta all'essere umano di qualsiasi età, che anzi può essere istruttiva per regolarsi per una identificazione futura, al di là di ogni immaginazione. Ciò porta a ritenere che la sensibilità dei minori, oltretutto nell'epoca attuale ed usi a conoscere fatti di cronaca quotidiana più che satirici tragici, non potrà essere influenzata negativamente dalla visione del film in una situazione di normalità".
			2002			a.	Maria Teresa Fortunato		
Lucignani Luciano, Crispino Armando	<i>La mandragola</i>	L	1964-66	P: Vides cinematografica sas, Fairfilm	Sc.: Lucignani, Continenza, Crispino			Acs 510/CF 4793	Dalla commedia di Machiavelli. [Film mai realizzato]
Shakespeare									
Polanski Roman	<i>Macbeth</i>	L	1972	P: Columbia Pictures (Usa); D: Cinematografica Edizioni Internazionali Artistiche Distribuzione		vm 14	Renzo Speranza	It 65032	Motivazione: "le sequenze di violenza (uccisioni, atrocità) sono rappresentate in forma particolarmente impressionante".

Zeffirelli Franco	<i>La bisbetica domata</i>	L	1967	P: Film Artistici Italiani, Royal Films International of New York (Usa); D: San Paolo Film, Film Artistici Italiani		a.	Adolfo Sarti	It 35461	
Simenon									
Delannoy Jean	<i>Il Commissario Maigret</i>	L	1958	P: Jolly Film, Intermondia Films (Fr), Jean Paul Guibert (Fr); D: Titanus, San Paolo Film	Sc.: Delannoy, Audiard, Arlaud	a.	Raffaele Resta	It 18151; Acs 191/CF 2757 (1957- 60)	Dal romanzo di Simeon.
Grangier Gilles	<i>Maigret e i gangsters</i>	L	1963	P: Titanus, Les Films Copernic (Fr); D: San Paolo Film	Sc.: Robert	a.	Achille Corona	It 29645; Acs 395/CF 4228 (1963- 69)	Dal romanzo di Simenon <i>Maigret, Lognon et les gangster.</i>
Landi Mario	<i>Maigret a Pigalle</i>	L	1966	P: Franco Riganti, Les Films Number One (Fr)		c.t. e vm 14; c.t. in ap.	Adolfo Sarti	It 35057	Con Gino Cervi, Lila Kredova, Raymond Pelegryn, José Greci, Alfred Amdam. Motivazione: "per la tematica del film e per i ripetuti riferimenti ad uso di stupefacenti ed a prostituzione". Tagli: "1) taglio della sequenza dell'incontro tra Artelle e il proprietario del Night dell'inquadratura delle due mani che si accarezzano sino alla conclusione della sequenza venendo in tal modo

									eliminata anche la battuta «io una puttana e tu un maquereau». Tagli in appello: "1) eliminare il finale della scena tra Maigret e Lognon – rullo IV – pag. 49 del dialogo; 2) eliminare la battuta tra Maigret e Santorelle – rullo V – pag. 59 (battuta «sei stato a letto» con battuta: «sei stato insieme»); 3) alleggerimento finale della scena <i>Interrogatorio di Philippe</i> – rullo 7° – pag. 97".
Testori									
Visconti Luchino	<i>Rocco e i suoi fratelli</i>	L	1960	P: Titanus, Les Films Marceau (Fr), Cocinor	So.: Visconti, [Suso Cecchi D'Amico, Vasco Pratolini, Giovanni Testori]; Sc.: D'Amico, Mudioli, Visconti, Franciosa, Festa Campanile, Brulé	c.t. e vm 16	Renzo Helfer	It 22583; Acs 263/CF 3282 (1960- 67)	Con Delon, Salvatori, Girardot, Paxinou. Motivazione: "Per il soggetto del film, per il linguaggio e per alcune scene non adatte". "la scena, che si svolge di notte, all'aria aperta, in cui Simone possiede Nadia alla presenza del fratello Rocco e di altri giovani; b la scena nella quale Simone uccide a coltellate la ragazza infliggendo ripetuti colpi sul suo corpo. Nella prima scena dovrebbero essere tolti i fotogrammi che inquadrano Simone e Nadia stesi in terra, l'uno sull'altra, bocca a bocca, stretti nell'abbraccio sessuale. [...] In dubbio se eliminare [...] anche il dettaglio in cui Simone lancia sul volto di Rocco le mutandine tolte alla ragazza. [...] Più propensa a lasciare tale dettaglio dato il carattere di tragica esasperata irruenza di tutta la scena. Nella seconda scena dovrebbero essere eliminati alcuni dei fotogrammi in cui si vede Simone

									<p>affondare la lama nel corpo della ragazza. La ripetizione del gesto omicida appare veramente eccessiva e la scena assume, per la sua lunghezza, un carattere truce e di crudeltà". "1 Riduzione della scena dell'amplesso tra Nadia e Simone nel letto; 2 riduzione della scena del pugilato tra i due fratelli; 3 riadattamento della scena del possesso tra Simone e Nadia, in campagna, mentre Rocco è trattenuto da altri; 4 riduzione della scena dell'uccisione di Nadia da parte di Simone".</p> <p>Motivazione: "per il particolare clima di deteriorata socialità in cui il film è ambientato e per le numerose scene di violenza, rese con crudo realismo".</p> <p>Motivazione: "in considerazione della tematica e di talune scene di violenza, rese con crudo realismo".</p>
			1969			vm 18	Pietro Caleffi		
			1979			vm 14	Bernardo D'Arezzo		
			2008			a.	Gianpiero Tulelli		
Williams									
Glenville Peter	<i>Estate e fumo</i>	L	1962	P: Paramount Pictures (Usa); D: Paramount Films of Italy, Compagnia Distribuzione Europea		vm 16	Alberto Folchi	It 25763	

Kazan Elia	<i>Un tram che si chiama Desiderio</i>	L	1953-54 (1951)	P: Warner Bros. Pictures (Usa); D: Warner Bros. Continental Films	vm 16	Ermini	It 9399; Acs 70/CF 1568 (1952)	
			1997	D: Mediaset	c.t.	Maria Teresa Fortunato		
Visconti Luchino	<i>Senso</i>	Cfr. Tratti da						

REGISTI E SCENEGGIATORI SCELTI

Regista	Titolo	Tipo	Anno	Società	Soggetto e Sceneggiatura	Esito	Censori	Segnatura	Note
Bassani									
Antonioni Michelangelo	<i>I vinti</i>	L	1953	P: Film Costellazione, Societé Generale de Cinématographie (Fr)	So. e Sc.: Cecchi D'Amico, Ninier, Bassani, Vasile, Fabbri	c.t. e vm 16	Teodoro Bubbio	It 8598; Acs 59/CF 1453 (1952-61)	Con Peter Reynolds e Fay Compton. Taglio: "a condizione che la scena dello strangolamento sia circoscritta alla parte iniziale, e cioè fino al momento in cui l'assassino pronuncerà la battuta «stai tranquilla» e la vittima

									risponde «Grazie, caro». La scena può essere ripresa al momento in cui l'assassino pronuncia la frase «non sono mancino, ecc.»".
			1978			c.t.	Carlo Sangalli		Taglio: "Poiché tagliare delle scene avrebbe svilito l'opera di Michelangelo Antonioni, la Rai ha preferito eliminare l'episodio più violento che è quello francese".
			2002			a.	Maria Teresa Fortunato		
Damiani Damiano	<i>L'isola di Arturo</i>	Cfr. Tratti da							
de La Patellière Denys	<i>Theresa Etienne</i>	L	1956-61	P: Monica films srl, Cité film, Les film Agiman	Sc.: de la Pantellière, Laudénbach; Dialoghi italiani: Soldati, Bassani			Acs 170/CF 2573	
De Sica Vittorio	<i>Il giardino dei Finzi Contini</i>	L	1970	P: Documento Film, C.C.C. Filmkunst (RFT); D: Titanus Distribuzione, San Paolo Film	Sc: Ugo Mattone (Ugo Pirro)	a.	Franco Evangelisti	It 41339	
Maselli Francesco	<i>Bambini</i>	C	1952	P: Giuseppina Bazzichelli	Commento parlato: Giorgio Bassani	a.	Nicola de Pirro	It 5343	

Moser Giorgio	<i>La zona d'ombra</i>	L	1961-62	P: Produttori associati internazionali Spa	So.: Moser; Sc.: De Santis, Arbasino, Musso, Bassani			Acs 324/CF 3804	[Film mai realizzato]
Naldini Nico	<i>Fascista</i>	L	1974	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C.	Commento parlato: Gior- gio Bassani	a.	Giuseppe Fracassi	It 46000	
Pasolini Pier Paolo, Guareschi Giovannino	<i>La rabbia</i>	L	1963	P: Opus Film	[Doppiatori: Bassani, Guttuso, Ortuso, Romano]	a.	Dario Antonioz zi	It 28237; Acs 367/CF 4086 (1962-64)	
Soldati Mario	<i>Le avventure di Mandrin</i>	L	1952	P: I.C.S., Cormoran film (Fr)	So. e sc.: Soldati, Novarese, Bassani, Frassinetti	a.	Nicola de Pirro	It 5631; Acs 30/CF 1188 (1951)	
	<i>La donna del fiume</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							
	<i>La provinciale</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							
Soldati Mario, Fabrizi Aldo, Pàstina Giorgio, Zampa Luigi	<i>Questa è la vita</i>	Cfr. Brancati							
Trenker Luigi	<i>Il prigioniero della</i>	L	1955	P: Bardo film srl, Luis	So.: Trenker; Sc.: Bassani,	a.	Alberto	It 59488; Acs 138/CF 2262 (1955-67)	
			1962			a.			

	<i>montagna</i>			Trenker Film, Primus Film (RFT)	Pasolini		Folchi		
Vancini Florestano	<i>La lunga notte del '43</i>	L	1960	P: Ajace Film – Compagnia Cinematogra- fica, Euro International Films, Metzger & Woog (Fr)	So.: Bassani; Sc.: De Concini, Pasolini	vm 16	Renzo Helfer	It 22577; Acs 261/CF 3272 (1960-62)	Con Gabriele Ferzetti, Enrico Maria Salerno, Belinda Lee, Andrea Checchi, Gino Cervi, Isa Querio, Alice Clements. Motivazione: "dalla presenza nel film di alcune scene di particolare crudeltà e di altre scene moralmente scabrose".
			1967			n.e. c.t.	Adolfo Sarti		[Tagli: 1) La signora Villani si infila la gonna; 2) incontro tra Anna e Franco al cinema; 3) Franco dice ad Anna che è un disertore e che non esce quasi mai di casa per paura dei rastrellamenti dei tedeschi; 4) Anna e Franco ricordano la loro giovinezza; 5) dialogo per radio sulla famiglia e sull'amore; 6) Anna e Franco si baciano sotto i portici; 7) una donna entra di corsa in un portone; 8) Franco e Anna si baciano sul divano; 9) Franco e Anna svegliati dai fascisti; 10) Anna si alza in sottoveste; 11) Carlo Aretusi ricorda che durante la marcia su Roma tentava di

									portare Pino Barilari nei bordelli].
	<i>Teatro minimo</i>	C	1957	P: A.M.Z. di Liliana Ferrari	Commento parlato: Giorgio Bassani	a.	Raffaele Resta	It 16524	
Visconti Luchino	<i>Senso</i>	Cfr. Tratti da							
Zampa Luigi	<i>La romana</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							
Cordero									
Baldi Marcello	<i>Saul e David</i>	L	1964	P: San Paolo Film, San Pablo Film (Es)	So.: Cordero; Sc.: Baldi, Niccolini, Jemma, Guerra, Fuentes	vm 14; c.t. in ap.	Emilio Battista	It 64094; Acs 452/CF 4510 (1964-65)	Motivazione: "per numerose scene di violenza, di ferite ostentate e talora raccapriccianti". Tagli: "1) inquadratura in cui si vedono le mani mozzate; 2) ridotta la sequenza <i>Eccidio Sacerdoti di Bob</i> ; 3) inquadratura in cui si vede in primo piano Saul che si uccide; 4) alcuni primi piani di guerrieri trafitti alla gola e in altre parti del corpo con grande perdita di sangue".
Cordero Emilio	<i>Apostoli moderni</i>	C	1950	P: Romana Edizioni Film – Roma				It 61383	
	<i>Attributi di Dio</i>	C	1951	P: Parva Film		a.	Giovanni de Tomasi	It 4867	

	<i>Chi ci ha creato</i>	C	1951	P: Parva Film		a.	Giovanni de Tomasi	It 4877	
	<i>Dio Creatore e Signore</i>	C	1951	P: Parva Film		a.	Giovanni de Tomasi	It 4891	
	<i>Mater Dei</i>	L	1950-1951	P: Industria Cortimetraggi Artistici, Parva Film	So.: Don Cordero, Giovanni Rossi; Sc.: Rossi	a.	Nicola de Pirro	It 62495; Acs 19/CF 1038 (1950-52)	
	<i>Il piccolo ribelle</i>	L	1946 (1947)	P: Romana Editrice Films		a.	Vincenzo Calvino	It 51116	
Cordero Emilio, Soligo Palmiro	<i>Attualità Cattolica n. 11</i>	CG	1955	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 12924	
	<i>Attualità Cattolica n. 12</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 13685	
	<i>Attualità Cattolica n. 13</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 13775	
	<i>Attualità Cattolica n. 14</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 13898	
	<i>Attualità Cattolica n. 15</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 13899	
	<i>Roma nel mondo n. 21</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 15310	
	<i>Roma nel mondo n. 22</i>	CG	1956	P: Sampaolo Film		a.	Nicola de Pirro	It 15311	

Pérez-Dolz Francisco, Baldi Marcello	<i>I grandi condottieri</i>	L	1964	P: San Paolo film, San Pablo film (Es); D: Metro Goldwyn Mayer Films, San Paolo Film	So.: Cordero; Sc.: Baldi, Jemma, Guerra, Niccolini	a.	Pietro Micara	It 31001, 64163; Acs 478/CF 4635 (1964- 69)	
			1965			a.			
Sabel Virgilio	<i>Il figlio dell'uomo</i>	L	1954	P: Parva film Srl, San Paolo film, Fortunia film s.a.	So.: Cordero; Sc.: Cordero, Sabel	a.	Ermini	It 9968; Acs 100/CF 1881 (1954-60)	
De Sica									
De Sica Vittorio	<i>Amanti</i>	L	1968	P: Compagnia Cinematogra- fica Champion, Les Films Concordia (Fr)		c.t. e vm 14	Leandro Rampa	It 38783	Con Marcello Mastroianni, Faye Dunaway, Enrico Simonetti. Motivazione: "stante la sussistenza di scene amoroze". Tagli: "a) sostituzione, nel rullo n. 3, della battuta di Nino: «... rapporto sessuale» con battuta: «... rapporto d'amore»; oscurando in pari tempo la diapositiva corrispondente al quadro della battuta; b) taglio della scena del pranzo inserita nel rullo n. 3 dalla battuta di Nino: «Il coito in tre differenti posizioni» fino alla battuta di Julie: «E allora come sai se ti piace o no?», inclusa".
			1997						

<i>I bambini ci guardano</i>	L	1943	P: Scalera Film		a.	Eitel Monaco	It 51325	
		1947			a.	Vincenzo Calvino		
<i>Il boom</i>	L	1963	P: Dino De Laurentiis Cinematografica	So. e sc.: Zavattini	vm 14; n.e. a.	Ruggero Lombardi	It 64149; Acs 384/CF 4176 (1963-66)	Motivazione: "per la cruda realizzazione del soggetto e dell'ambiente in cui si svolge il film stesso".
<i>Una breve vacanza</i>	L	1973	P: Verona Produzione, Azor Films (Es)		a.	Nicola Signorello	It 44652	
<i>Caccia alla volpe</i>	L	1966	P: Compagnia Cinematografica Montoro, Cinecittà, Nancy Enterprises (Uk)		a.	Adolfo Sarti	It 34400	
<i>La ciociara</i>	Cfr. Tratti da							
<i>Un garibaldino al convento</i>	L	1942	P: Cristallo, Industria Cinematografica Italiana		a.	Eitel Monaco	It 51989	
		1945			a.	Vincenzo Calvino		
<i>Il giardino dei Finzi Contini</i>	Cfr. Bassani							
<i>I girasoli</i>	L	1970	P: Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia (Fr, Avco Embassy Pictures Corporation (Usa), Mosfilm		a.	Franco Evangelisti	It 40473	

				(Urss); D: Avco Embassy Pictures (Fr), San Paolo Film					
<i>Il giudizio universale</i>	L	1961	P: Dino De Laurentiis Cinematografica, Standard Films (Fr)	So. e sc.: Zavattini	a.	Renzo Helfer	It 24671; Acs 294/CF 3537 (1961-63)	Settimana Incom n. 2036, 1961: t. immagini che mostrano la preparazione del film.	
<i>Ieri, oggi, domani</i>	L	1963	P: Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia (Fr)	So.: Talarico, Zavattini, Moravia; Sc.: Margadonna, De Filippo, Talarico, Zavattini, Moravia	a.	Ruggero Lombardi	It 29641; Acs 412/4310 (1963-66)		
<i>Ladri di biciclette</i>	L	1948	P: Produzioni De Sica	So.: Cesare Zavattini; Sc.: Oreste Biancoli, Suso D'Amico, Vittorio De Sica, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Gerardo Guerrieri, Cesare Zavattini	a.	Nicola de Pirro	It 382; Acs 8/CF 0718 (1948-59)	Dal racconto di Luigi Bartolini. "Si dà atto che il rappresentante della Giustizia ha espresso parere che sia completamente eliminata la scena che si svolge nella casa di tolleranza tra il protagonista ed il presunto ladro della bicicletta. Il rappresentante all'Interno ed il Presidente sono invece del parere che la scena non sia censurabile".	
<i>Lo chiameremo</i>	L	1972	P: Verona Produzione		a.	Renzo Speranza	It 43694		

	<i>Andrea</i>								
	<i>Maddalena: zero in condotta</i>	L	1947 (1940)	P: Artisti Associati Produzione Film; D: Artisti Associati, San Paolo Film, Stemax Film, Nembo Film		a.	Vincenzo Calvino	It 51942	
	<i>Matrimonio all'italiana</i>	L	1964	P: Compagnia Cinematografica Champion, Les Films Concordia (Fr)	So.: De Filippo; Sc.: De Filippo, Castellani, Guerra, Benvenuti, De Bernardi	vm 14	Ruggero Lombardi	It 31003; Acs 459/4542 (1964-65)	
			1991			a.	Luciano Rebulli		
	<i>Miracolo a Milano</i>	L	1951	P: Ente Nazionale Industrie Cinematografiche, De Sica; D: San Paolo Film, S.A. Fertilizzanti Naturali Italia	So.: Cesare Zavattini; Sc.: Cesare Zavattini, De Sica, Suso Cecchi D'amico	a.	Nicola de Pirro	It 3960; Acs 9/CF 0770 (1949-56)	

	<i>Un mondo nuovo</i>	L	1966	P: Compagnia Cinematografica Montoro, Terra Film (Fr), Les Productions Artistes Associés (Fr), Sol Produzioni		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.		It 63703	Con Delaroche, Castelnuovo, Brasseur, "Esagerato erotico sessuale". "Donne col seno scoperto"; «a lui non piacciono le chiappe»; «tanto con te non si combina un cacchio» in «Tanto con te non si combina un accidenti»; "Mary guarda il proprio seno nudo"; "mano di Carlo che dal ginocchio di Martine si insinua sotto la gonna"; «quella si fa 40 uomini al giorno» in «quella si fa 40.000 franchi al giorno»; «era una parte di puttana» in «era una parte di donnaccia»; "Carlo che bacia le gambe di Anna"; «puoi tenerti i tuoi soldi! Non ho voglia di parlare, ecco tutto» in «puoi tenerti i tuoi soldi! Qui ci sarebbe da spararsi per la vergogna»; «sapessi quante volte l'ho fatto io...»; "scena tra Carlo e Margot". "Baci lascivi e prolungati [...] discorsi sull'accertamento della gravidanza; il discorso in cui si dice che avendo figli non si può più avere libertà
--	-----------------------	---	------	---	--	---------------------------	--	----------	---

									e che ogni cosa fatta di bene dall'uomo è stata sempre fatta contro natura; [...] prostituzione maschile e della donna che dà del denaro sapendo che sarebbe servito per l'aborto della ragazza; [...] protagonista quando afferma che avrebbe preferito che la madre avesse tradito il padre, e non continuare ad andare a letto con lui; [...] sedere, chiappe, cacchio"; «sarà che la voglia di andare a letto», «molte donne hanno voglia di andare a letto»; «puttana».
	<i>L'oro di Napoli</i>	L	1954-55	P: Ponti – De Laurentiis	So.: Marotta; Sc.: Marotta, Zavattini	vm 16	Oscar Luigi Scalfaro	It 10625; Acs 101/CF 1891 (1954-55)	"Episodio del Funeralino, aggiunto ai precedenti nell'edizione per l'estero"
	<i>La porta del cielo</i>	L	1945	P: Orbis Film		a.	Vincenzo Calvino	It 49977	
	<i>Sciuscìa</i>	L	1946	P: Alfa Cinematografica		a.	Vincenzo Calvino	It 50358	
	<i>I sequestrati di Altona</i>	L	1962	P: Titanus, Société Général Cinematographie (Fr), Compagnia Cinematografica Champion, Rome Paris film	Sc.: Zavattini, De Sica, Guerrieri, Liberatore, Mann	a.	Ruggero Lombardi	It 27037; Acs 336/CF 3900 (1962-67)	Da una commedia di Sartre.

	<i>Sette volte donna</i>	L	1967	P: 20th Century Fox (Usa), Embassy Pictures (Usa), S.N. Films Cormoran (Fr); D: Dear Film		vm 14	Adolfo Sarti	It 36222	Motivazione: "per alcune scene e battute [...] e, in particolare, per le scene di prostituzione nell'episodio <i>Le p... (Maria Teresa)</i> ; le scene di sensualità nell'episodio <i>Due uomini e una donna (Linda)</i> e le battute in cui appare la parola «puttana»".
	<i>Stazione Termini</i>	L	1953	P: Produzioni De Sica, Selznick Releasing Organisation (Usa)	So.: Zavattini; Sc.: Aurenche, Zavattini, Arout, Autant-Lara	a.	Giulio Andreotti	It 7510; Acs 31/CF 1196 (1951-55)	
	<i>Teresa Venerdì</i>	L	1947 (1941)	P: A.C.I.		a.	Vincenzo Calvino	It 58029	
	<i>Il tetto</i>	L	1956	P: Produzioni De Sica, Titanus	So. e sc.: Zavattini	a.	Brusasca	It 14316; Acs 137/CF 2252 (1955-59)	
	<i>Umberto D</i>	L	1952	P: Produzione Films G. Amato		c.t. e vm 16; c.t. esp.	Giulio Andreotti; Annibale Scicluna Sorge	It 5339	Con Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari. Tagli: "la battuta di Maria «di tutti e due», laddove accenna alla paternità del figlio che ha in grembo, e che sia ridotta la scena della corsia dell'ospedale, nella quale - durante la recitazione del rosario, e precisamente al momento del <i>Gloria Patri</i> -, uno dei malati, vicino di letto del

									protagonista, recita la preghiera senza la dovuta riverenza".
			1967			a.	Adolfo Sarti		
	<i>Il viaggio</i>	L	1974	P: Compagnia Cinematografica Champion, C.A.P.A.C. (Fr)	[So. Pirandello]	a.	Giuseppe Fracassi	It 45404	
De Sica Vittorio, Amato Giuseppe	<i>Rose scarlatte</i>	L	1946 (1940)	P: Era Film		a.		It 51027	
De Sica Vittorio, Macchi Giulio, Taylor Samuel	<i>Montecarlo</i>	L	1956	P: Titanus, United Artists (Usa), Société General de Cinématographie; D: San Paolo Film, Titanus	So.: Girosi, Risi; Sc.: Taylor	a.	Brusasca	It 15007; Acs 155/CF 2418 (1956-57)	
De Sica Vittorio, Moravia Alberto	<i>Documento mensile n. 1</i>	C	1951	P: Documento Mensile		a.	Nicola de Pirro	It 3777	
Fellini Federico, Visconti Luchino, Monicelli Mario, De Sica	<i>Boccaccio '70</i>	Cfr. Boccaccio							

Vittorio									
Franciolini Gianni	<i>Buongiorno, elefante!</i>	L	1952	P: Rizzoli editore spa, Produzioni De Sica	So.: Zavattini; Sc.: Zavattini, De Sica	a.	Nicola de Pirro	It 5499; Acs 19/CF 1031 (1950-58)	
Mastrocin- que Camillo	<i>Sperduti nel buio</i>	L	1947	P: EDI – Romana Film	Sc.: Aldo Vergano, F. Palmieri, C. Zavattini, Vittorio De Sica, C. Mastrocinque	a.	Vincenzo Calvino	It 58969; Acs 6/CF 0631 (1947-48)	Dalla commedia di Roberto Bracco.
Monicelli Mario, Sordi Alberto, De Sica Vittorio	<i>Le coppie</i>	L	1970	P: Documento Film		vm 14; c.t. in ap.; n.e. c.t. e vm 18	Franco Evangelisti	It 41423	Motivazione: "il 1° episodio insiste su di un argomento poco adatto ai minori degli anni 14 (prostituzione) con sequenze di prostitute che passeggiano e con continui dialoghi sull'argomento stesso; il 3° episodio inoltre ha un linguaggio troppo crudo". Tagli in appello: "eliminata nell'episodio del frigorifero la scena finale da quando il protagonista ha pronunciato la battuta «ma dove li troviamo noi dieci chili di roba da lavare?» fino al termine dell'episodio per una lunghezza di mt 7". Motivazione in appello: "Il

									Prof. Sesso e il Prof. Canestrelli precisano: hanno votato con la minoranza (prima e dopo il taglio) per la conferma del divieto per i minori degli anni 14, oltre che per il turpiloquio nell'ultimo episodio, soprattutto per la vicenda contenuta nel primo e narrata tra l'altro con un certo compiacimento – della donna che si prostituisce, consenziente il marito, per pagare una rata del frigorifero e che inoltre alla fine – e ciò resta chiaro anche dopo l'effettuazione del taglio – si pone compiaciuta il problema se comprare anche la lavatrice per poi prostituirsi (in verità con il taglio è stata eliminata soltanto la successiva sequenza nella quale la donna decide di acquistare la lavatrice)".
Visconti Luchino, Bolognini Mauro, Pasolini Pier Paolo, Rossi Franco, De	<i>Le streghe</i>	L	1967	P: Dino De Laurentiis Cinematogra- fica, Les Productions Artistes Associés (Fr)		vm 18; c.t. e vm 14	Adolfo Sarti	It 35067	Motivazione: "insistenza con cui viene rappresentata la morbosità dell'ambiente nel quale si svolge il primo episodio (la strega bruciata viva) ripetutamente posta in risalto anche nel dialogo e tenuto conto del parossismo

Sica Vittorio									erotico che pervade l'ultimo episodio (<i>Una sera come le altre</i> [di De Sica, con Silvana Mangano, Clint Eastwood]). Motivazione in appello: "constatate le modifiche apportate dal produttore ai dialoghi del film, come risulta dalla lettera di impegno che si allega agli atti e constatato, per la parte visiva, che è stato effettuato il taglio suggerito dalla Commissione [spogliarello]".
Pasolini									
Bertolucci Bernardo	<i>La commare secca</i>	L	1962	P: Cineriz Di Angelo Rizzoli, Compagnia Cinematografica Cervi	So.: Pier Paolo Pasolini; [sc.: Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti]	vm 14	Ruggero Lombardi	It 63693	
Bertolucci Bernardo, Lizzani Carlo, Pasolini Pier Paolo, Godard Jean-Luc, Bellocchio Marco	<i>Amore e rabbia</i> (<i>Vangelo 70</i>)	L	1969	P: Castoro Film, Anouchka Films (Fr)	[Aiuto regia]: Tattoli Elda	c.t. e vm 18	Pietro Caleffi	It 39407	Episodio <i>Amore</i> di Godard. Con Christine Guého e Nino Castelnuovo. Tagli: "1) eliminazione scena della mano dell'uomo sul davanti del pantalone della donna; 2) eliminata la scena della mano dell'uomo sotto l'accappatoio della donna mentre la stessa accarezza il

									braccio dell'uomo; 3) eliminate le due scene dove le mani dell'uomo e della donna sono intrecciate sul davanti del pantalone della donna; 4) eliminata tutta la scena del nudo femminile sdraiato sul fianco sinistro nel giardino. Come da lettera di impegno del 25.5.1969 che il contenuto dell'episodio <i>Amore</i> per le sequenze amorose (anche con scene di nudo) anche se a livello artistico (regista Godard) non consente la proiezione del film ai minori degli anni 18; che anche il contenuto dell'episodio <i>Agonia</i> per la sua alta drammaticità non si presta alla visione per i minori stessi, a maggioranza, col voto contrario del componente Genoino".
			2010			a.	Gianpie- ro Tulelli		
Bolognini Mauro	<i>Il bell'Antonio</i>	Cfr. Brancati							

	<i>La giornata balorda</i>	L	1960-61	P: Produzioni Intercontinentali, Euro International Films, Transcontinental Films (Fr)	So.: Moravia; Sc.: Pier Paolo Pasolini, Marco Visconti	c.t. e vm 16	Renzo Helfer	It 22807; Acs 270/CF 3341 (1960-62)	Con Sorel, Massari, Valerie. "1 Quando Davide e Marina si abbracciano ripetutamente nella camera dove giace il morto [...]; 2 quando Marina offrendosi alle voglie di Davide, sulla terrazza, si toglie la blusetta [...]; 3 la scena fra Davide e Freja, distesi per terra nel bosco, allorché il giovanotto inizia a slacciare la camicetta alla donna, per rimanere poi, dopo l'amplesso, sdraiati accanto [...]. a Nella canzone siano eliminate le frasi «... che se tua madre è na bona donna tu sei una fija de na gran puttana» [...]; b sia eliminata la frase detta da Freja «... Salve! Oh Dio, l'onorevole Salomone con tutta la famiglia!» [...]; c sia eliminata la frase di Freja «Va male! Per fortuna c'era l'onorevole. Stanno cercando il camion» [...]; d sia eliminata la frase di David che parlando a Freja dei poliziotti dice «Una volta mi hanno dato solo degli schiaffi»; Freja: «Perché che avevi fatto?»; Davide: «Niente!» [...]; e
--	----------------------------	---	---------	--	---	--------------	--------------	-------------------------------------	---

									Siano eliminate le frasi: Freja: «Vai con le ragazze della tua età, o con le puttane?» Davide: «Beh! Quando ci ho dato i soldi con le puttane, le altre quando le trovo... di solito con le puttane» [...]; f sia eliminata la frase detta da Carpisi «Sta a sistemà le cose con l'onorevole»". Denunciati autore del so. Moravia, sceneggiatore Pasolini e regista.
			1977			vm 14	Renzo Helfer		Motivazione divieto minori: "tante le sequenze amorose".
	<i>Giovani mariti</i>	L	1958	P: Nepi Film, Zodiaque Film (Fr), Silver Films (Fr); D: Lux Film	So.: Festa Campanile, Franciosa; Sc.: Festa Campanile, Franciosa, Bolognini, Pier Paolo Pasolini	[c.t.]	Raffaele Resta	It 17846; Acs 185/CF 2707 (1957-60)	Con Antonio Cifariello, Sylva Koscina, Franco Interlenghi, Ennio Girolami, Rosy Mazzacurati, Raf Mattioli, Gérard Blain, Antonella Lualdi, Roberto Chevalier. [Tagli: 1) ragazzi fanno il bagno al fiume urlando insulti; 2) Giulio esce di nascosto dal fiume; 3) dopo il bagno i ragazzi si rimettono i pantaloni; 4) i ragazzi prendono in giro il proprietario del bar; 5) i ragazzi prendono in giro la tenutaria del casino; 6) ragazzi che ballano; 7) scappellotti al fratello di Marcello; 8) Antonio dà un

									appuntamento a Lucia; 9) i ragazzi fanno tirare su la gonna a una prostituta; 10) i ragazzi e le prostitute escono dal casino; 11) Antonio rimprovera Ettore perché lascia la moglie a casa e va con le prostitute; 12) Franco tira già la spallina del vestito di una prostituta; 13) litigio tra le prostitute].
<i>Marisa la civetta</i>	L	1957	P: Carlo Ponti, Producciones Balcázar (Es), Cei-Incom	So.: Bolognini; Sc.: Bolognini, Pier Paolo Pasolini	vm 16	Raffaele Resta	It 17142; Acs 178/CF 2651 (1957-58)	Motivazione: "non costituendo spettacolo adatto, soprattutto per il linguaggio sboccato e talvolta volgare e scurrile".	
		2006			a.	Gaetano Blandini			
<i>La notte brava</i>	L	1959	P: Ajace film srl, Les Films Marceau, Franco London Film (Fr)	So.: Pier Paolo Pasolini ; Sc.: Bost, Citti, Martino, Bolognini	c.t. e vm 16	Domenico Magrì	It 64300; Acs 242/CF 3142 (1959-60)	Tratto da un racconto di Pier Paolo Pasolini. Con Rossana Schiaffino, Elsa Martinelli, Laurent Terzieff, Jean-Clude Brialy e Mylène Demogeot. Tagli: "1) la scena in cui Anna, a fianco di Scintillone, appare distesa a terra, con le gambe scoperte e sconciamente divaricate; 2) la scena in cui la cameriera a letto viene scoperta da Ruggeretto, apparendo così di spalle completamente nuda fino	

									quasi ai glutei, che sono coperti solo da un sottile slip; 3) la scena in cui Ruggeretto si rotola per terra, abbracciato alla cameriera; 4) la scena in cui Ruggeretto e Rossana ballano strettamente abbracciati, con le bocche unite in un interminabile, sensuale bacio". Motivazione: "dalla scabrosità del racconto".
			1977			a.	Sangalli		
Bolognini Mauro, Vanzina Stefano, Pasolini Pier Paolo, Zaccaria Giuseppe (Pino Zac), Monicelli Mario, Rossi Franco	<i>Capriccio all'italiana</i>	L	1968	P: Dino De Laurentiis Cinematogra- fica		a.	Adolfo Sarti	It 37597	
Bonfanti Giovanni, Ponzi Maurizio	<i>12 dicembre</i>	L	1972	P: Ditta Bonfanti Giovanni	Da un'idea di: Pier Paolo Pasolini	a.	Renzo Forma	It 43235	

Citti Sergio	Ostia	L	1970	P: Produzione Alvaro Mancori; D: Mancori-Chrétien	Supervisione regia: Pier Paolo Pasolini; [so. e sc.: Citti, Pasolini]	vm 18	Franco Evangelisti	It 40373	Motivazione: "sentito il produttore Mancori, il regista Citti ed il rappresentante della produzione Pasolini, rileva che il film si muove in chiave artistica con efficace descrizione dell'ambiente che vive la faccenda; sono perciò giustificati nell'economia del film stesso sia il linguaggio spesso molto scurrile, e sia alcune sequenze crude (quali il tentativo di accoppiamento del soldato con la ragazza, nonché l'altro tra quest'ultima e il padre) per la drammaticità della vicenda e per la descrizione di violenza espressa in alcune sequenze (uccisione del padre da parte dei figli, uccisione del fratello da parte del fratello)".
			1998			a.	Maria Teresa Fortunato		

	<i>Storie scellerate</i>	L	1973	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Les Productions Artistes Associés (Fr)	Scritto da: Pier Paolo Pasolini	c.t. e vm 18	Giuseppe Fracassi	It 44829	Tagli: "1) alleggerimento della castrazione del prete (3 tagli) per complessivi m. 3,55; 2) alleggerimento della sequenza relativa all'autocastrazione del duca (1 taglio per complessivi cm. 61); 3) alleggerimento della scena relativa all'accoppiamento tra il pecoraio e la contadina, che chiude il primo tempo (1 taglio per complessivi cm. 15). Motivazione: "per l'erotismo accanito della tematica del film nel suo complesso e di numerose scene nonché per il linguaggio scurrile usato dai protagonisti".
2001			c.t. e vm 14			Maria Teresa Fortunato			
Emmer Luciano	<i>La ragazza in vetrina</i>	L	1961	P: Nepi film spa, Sofitedip (Fr), Zodiaque productions (Fr)	So.: Emmer, Sonego; Sc.: Emmer, Marinucci, Martino, Pasolini	n.a.; c.t. e vm 16 in ap.	Renzo Helfer	It 23626; Acs 218/CF 2987 (1958-64)	Con Lino Ventura, Marina Vlady, Bernard Fresson, Magali Noël. Motivazione: "in quanto l'opera risulta, nel suo complesso, offensiva del pudore, della morale e del buon costume, ai sensi dell'art. 3 - lett. a) del Regolamento annesso al R.D. 23 settembre 1923, n. 3287". [Tagli: 1) Federico e

									Vincenzo tra le baracche dei minatori; 2) Federico si arrabbia perché dalla paga sono stati tolti i due giorni in cui non hanno lavorato perché intrappolati nella miniera; 3) Federico beve nel locale; 4) Federico suscita una rissa tra gli omosessuali nel locale; 5) due poliziotti trattengono un giovane; 6) Federico e Vincenzo davanti a una ragazza in vetrina; 7) Vincenzo vede Else in vetrina; 8) Vincenzo paga Else e la convince a baciarsi; 9) Vincenzo chiede a Else di spogliarsi; 10) Vincenzo ed Else nudi a letto].
			1976			vm 14	Antonino Drago		Motivazione: "per essere la vicenda ambientata nel mondo della prostituzione".
			1996			a.	Carmelo Rocca		
	<i>La via senza uscita</i>	L	1958	P: Universalcine	So. e Sc.: Berto, Pasolini, Biancoli, Riganti			Acs 201/CF 2837	[Film mai realizzato]
Heusch Paolo, Rondi Brunello	<i>Una vita violenta</i>	L	1962	P: Zebra Film, Aera Films (Fr)	So.: Pasolini; Sc.: Heusch, Rondi, Solinas, De Concini,	c.t. e vm 16	Alberto Folchi	It 25799; Acs 326/CF 3825 (1961-63)	Tagli: "i fotogrammi in cui si vedono gli idranti della polizia gettare acqua contro i ricoverati dell'ospedale, che protestano".

			1996		Pasolini	a.	Carmelo Rocca		
Gallo Mario	<i>Caschi d'oro</i>	C	1960	P: Documento Film	Commento parlato: Pier Paolo Pasolini; Sc.: Pier Paolo Pasolini	a.	Tupini	It 21570	
	<i>Il mago</i>	C	1959	P: Documento Film	Commento parlato: Pier Paolo Pasolini	a.	Domenico Magri	It 20229	
Lizzani Carlo	<i>Requiescant</i>	L	1967	P: Castoro Film, Istituto Luce, Produzione Mancori Chrétien, Tefi (RFT)		c.t. e vm 14	Adolfo Sarti	It 35476	Con Lou Castel, Pier Paolo Pasolini, Mark Damon, Jacques Stany, Franco Citti, Barbara Frey, Rossana Martini, Mirella Maravidi. Tagli: "1) sequenza iniziale dell'eccidio; 2) Sequenza della moglie di Ferguson presa a schiaffi; 3) Sequenza del drogaggio della ragazza; 4) Sequenza della tortura dell'interprete; 5) Sequenza dello strangolamento della moglie di Ferguson". Motivazione: "per l'impostazione generale e il clima di continua violenza in cui l'azione narrata si svolge, sia per alcune scene che illustrano l'attività di prostituzione che avviene nel saloon". Tagli in appello: "3) Soppressione della

									battuta «È particolarmente eccitante... prenditela, è tua». Motivazione in appello: "altre scene, inerenti alla prostituzione di svolge nel saloon [...]; valutate come il film, per le sue stesse caratteristiche drammatiche non possa essere modificato con ulteriori gravosi tagli senza pregiudicare la configurazione spettacolare".
			2009			c.t.	Gianpie-ro Tulelli		
Makavejev Dušan	<i>Sweet movie – Dolce film</i>	L	1974	P: Vincent Malle Productions (Fr); D: Stefano Film, Produzione Artistica Telecinematografica	Dialoghi italiani: Pier Paolo Pasolini, Dacia Maraini	c.t. e vm 18	Giuseppe Fracassi	It 46312	Tagli: "1) Rapporto sessuale tra il marinaio e Anna nel battello, nelle parti culminanti e più realistiche; 2) rapporto sessuale tra il cantante e la moglie del miliardario, da quando vengono portati nella cucina del ristorante (solo il distacco della copia); 3) la moglie del miliardario che bacia con insistenza il pene di uno dei invitati; 4) tentativo di seduzione di Anna nei confronti del bambino (una parte)". Motivazione: "per le continue scene erotiche, i nudi di uomini e donne, le

									battute e i gesti volgari, nonché le scene indecenti che, pur senza offendere il pudore".
Mangini Cecilia	<i>La canta delle marane</i>	C	1960	P: Documento Film	Commento parlato: Pier Paolo Pasolini; [So. Pasolini]	a.	Renzo Helfer	It 23230	
	<i>Ignoti alla città</i>	C	1958	P: Adalgisa Carella	Sc.: Cecilia Mangini; Commento parlato: Pier Paolo Pasolini	n.a.; a. in ap.	Raffaele Resta	It 18395	Motivazione: "in quanto offensivo alla reputazione al decoro nazionale e perché presenta scene di reati commessi da minori senza alcuna riprovazione dei fatti stessi (furto nella edicola dei giornali)".
	<i>Stendali (Suonano ancora)</i>	C	1960	P: Vette Filmitalia	Sc.: Cecilia Mangini; [so. e] commento parlato: Pier Paolo Pasolini	a.	Domenico Magrì	It 21311	

Morrissey Paul	<i>Trash</i> (<i>Rifiuti</i>)	L	1972	P: Andy Warhol Presentation (Usa); D: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C.	Versione italiana: Dacia Maraini, Pier Paolo Pasolini	n.a.; n.e. vm 18	Renzo Speranza	It 43989	"i protagonisti compaiono nudi con i genitali scoperti, [...] donna che si masturba con la bottiglia"; "il linguaggio che a tratti sfocia in vero turpiloquio «Perché non mi lecchi un po'?» «Perché non ti diventa duro?» «Quello che Holly vuole da te è succhiare l'uccello» «Vorrei essere un grosso cazzo» «E io devo soddisfarmi con una lurida bottiglia?» [...] «Joe, te lo fai succhiare?»"; "anche a voler ammettere che intenzione del film sia quella di dimostrare a quale stato di abbruttimento fisico e morale conduce l'uso della droga, nella realizzazione tale intenzione rimane sopraffatta [...]. Atteggiamenti libidinosi [...] (come ad es. nell'accoppiamento con la donna incinta) [...]. La tematica non giustifica né la continua e disgustosa esibizione dell'osceno, né il linguaggio pesantemente triviale e ributtante, l'una e l'altro non rivelandosi strettamente necessari ai fini dello sviluppo della tesi in
-------------------	------------------------------------	---	------	---	--	------------------	-------------------	----------	---

									discussione". "Avuto riguardo sia della sostituzione del titolo sia alle parti sceniche e dialogate, soppresse, aggiunte o modificate [...]; atteso il valore artistico complessivo e di sintesi dell'opera in esame, che vuole essere una rappresentazione, veramente cruda della persona umana nella sua vita sessuale, quando questa viene traumatizzata dall'uso della droga".
Olmi Ermanno	<i>Grigio</i>	C	1957	P: Realizzazioni Cinematografiche e Teatrali	Sc.: Pier Paolo Pasolini, Ermanno Olmi, Gian Luca Guzzetti	a.	Raffaele Resta	It 16991	
	<i>Manon: Finestra 2</i>	C	1956	P: Edisonvolta	Commento parlato: Pier Paolo Pasolini	a.	Brusasca	It 15202	
Pasolini Pier Paolo	<i>Accattone</i>	L	1961	P: Arco Film, Cino Del Duca Films	So. e sc. Pasolini	c.t. e vm 16	Alberto Folchi	It 25108; Acs 286/CF 3463 (1960), 299/CF 3577 (1961-62)	Prima edizione <i>L'accattone (Stella)</i> : P: Ajace film Srl, con finale differente (morte nel Tevere/autocarro). Con Franco Citti, Franca Pasut, Silvana Corsini, Adriana Asti, Sergio Fioravanti, Franco Bevilacqua, Adele

									<p>Cambria. Tagli: "abbreviata la scena in cui i napoletani portano Maddalena in campagna appartandosi dietro il muretto; la scena può concludersi con la bastonatura di Maddalena; siano eliminate o sostituite le seguenti battute: Accattone: «Hiii! che avrà fatto mai tu madre! Invece di ammirarla! Tutte le madri di famiglia lo farebbero. Pure mi madre lo farebbe per me!»; Accattone: «Allora non t'hanno mai toccata? Sei vergine, dì... sei vergine...»; Accattone: «Chiamale poverelle!... queste se portano via 20-30 mila lire al giorno»; Margheritona: «Amore senti, fa posto ai giovani. È ora che attacchi le mutandine al chiodo»; Amore: «L'omini ma chi so! Tiè alla faccia de tutti l'omini! Guarda che collana... guarda che orecchini... guarda l'oro... guarda che vestito... guarda che scarpe. Dodicimila lire! Guarda queste che ci hanno l'omini». Ufficio preventivo n.a.: ben noto repertorio pasoliniano, scene suonano</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	---

									come incitamento alla prostituzione, il meno che si può dire è che sia contraria al buon costume; risposta di Pasolini: sceneggiatura molto cambiata, storia onesta senza scene di erotismo e violenza, personaggio che cerca modo di esprimersi e il perché, tematica su cui ogni anima cristiana e democratica si deve interrogare.
			1972			c.t. e vm 14	Renzo Forma		Motivazione: "permane identica la tematica del film nei suoi fondamentali elementi di descrizione ambientali immorali e corrotti".
			2008			a.	Gianpiro Tulelli		
	<i>Appunti per un'Orestide africana</i>	L	1975 (1973)	P: Idi Cinematografica		a.	Antonino Drago	It 47046	
	<i>Comizi d'amore</i>	L	1964	P: Arco Film	So. e sc. Pasolini (in preced. indicati anche Moravia, Bassani, Musatti)	vm 18	Ruggero Lombardi	It 30333; Acs 405/CF 4279 (1963-75)	Motivazione: "per sequenze che esprimono concetti di costume sessuale pregiudizievole all'età evolutiva e alla formazione psicologica dei minori".
			1992			a.			
	<i>Il Decameron</i>	Cfr. Boccaccio							
	<i>Edipo re</i>	L	1967	P: Arco Film, Somafis (Ma)		vm 18	Adolfo Sarti	It 36385	Motivazione: "per la scabrosità della trama".

			1993			vm 14; a. in ap.	Antonio Maccanico		Motivazione: "considerando che la trama incentrata sull'incesto che è pure un evento possibile – come fatto storico oggettivo –, si pone come un elemento di identificazione, in negativo, di valore comportamentale dell'uomo e della società, anche attuale, mentre gli avvenimenti sono trattati e rappresentati plasticamente come di classico – che non può essere adombrato in qualsiasi modo anche per i minori e senza indulgere in comportamenti morbosi e/o devianti".
	<i>Il fiore delle Mille e una notte</i>	L	1974	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Les Productions Artistes Associés (Fr)		c.t. e vm 18	Giuseppe Fracassi	It 45664	Con Davoli, Merli, Pellegrini, Bouché, Citti, Gherentiel, Idris, Governali, Argentino. "Rapporto sessuale tra Nur e Din e Zamurrund, [...] frase pronunciata dal ragazzo: «me lo metti tu?» [...]; alla sequenza in cui il personaggio Sium scuote il membro virile di uno dei tre giovani invitati presso la sua dimora, [...] dal momento in cui Sium protende la mano verso l'organo del giovane al momento in cui la ritrae [...]; il corpo inerte di un

									<p>soldato morto, disteso supino, completamente nudo e con il membro in posizione di apparente erezione [...]; tre ragazze, che si intravedono tra il fogliame degli alberi di un cortile, palpeggiando i genitali di Nur e Din, [...] una delle ragazze accarezza, e quindi impugna il membro del ragazzo [...]; evirazione dell'attore impersonabile con il personaggio di Aziz, [...] viene rannodata una fune al membro dell'attore". "Caratterizzato sia nel dialogo che nella rappresentazione scenica da costanti riferimenti al sesso, a rapporto anche innaturale e in genere a vicende di carattere erotico, rese a volte con eccessivo verismo e con prolungato indugio sui particolari. A ciò si accompagnano ricorrenti scene di nudi integrali, sia maschili che femminili, a taluni episodi [...] suscettibili di determinare nello spettatore una impressione violenta, solo in parte mitigata dal carattere</p>
--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

								simbolico o ironico della rappresentazione".
			1988		c.t. e vm 14	Luigi Rossi di Monteleone		[Tagli n.e.: il corteo con Zumurrud entra nella moschea; Nur-el-Din guarda la città di Sana; Aziz si versa addosso un po' di vino e Budù lo lecca; Aziz scaglia una freccia dalla punta fallica sul sesso di Budù; lo sceicco del mercato invita Aziz e Tagi a farsi il bagno per ammirare la loro bellezza; il demone mozza mani e piedi della figlia del re]. Tagli: "1^ parte: riduzione interno casa con Zummurud che spoglia Nur e Din, con genitali in P.P.; Nur e Din in piedi con genitali in P.P.; - 2^ parte: riduzione scena accoppiamento giovane e giovanetta nella tenda Re Harun; eliminazione battuta Nur Eddin «me lo stai facendo drizzare»; taglio battuta «io sono Janon il curdo. Siamo 40 ladroni e stanotte ti chiaveremo tutti dal primo all'ultimo...» - 3^parte: Taglio P.P. genitali soldato morto; alleggerimento in 2 tagli con

									eliminazione battuta: «Ferma me lo stai facendo drizzare» e donna che tocca i genitali di Nur Eddin con battuta «e va bene, facciamo così allora, finché voi non vi mettete d'accordo questa roba me la godò io»; 5^ parte: alleggerimento amplesso Azig e ragazza; 8^ parte: taglio totale scena Tagi e Dunya in atteggiamento erotico orale; Taglio totale Dunya che dorme con volto accanto al pene di Tagi; - 9^ parte: eliminazione di 2 tagli delle frasi Nur e Din: «ma non ti si drizza?» «non mi si drizza se non me lo tocchi con le mani», «e mi si sta drizzando il mio»".
	<i>Mamma Roma</i>	L	1962	P: Arco Film	So.: Pasolini; Sc.: Citti, [Pasolini]	vm 14	Ruggero Lombardi	It 26827; Acs 337/CF 3907 (1962-67)	
	<i>Medea</i>	L	1969	P: San Marco, Les Films Number One (Fr), Janus Film Und Fernsehen (RFT); D: San Paolo Film		vm 18; c.t. in ap.	Franco Evangelisti	It 40148	Motivazione: "eliminazione delle sequenze di cannibalismo e di sacrificio umano, e constatato che la stessa dichiara di non sentirsi autorizzata ad effettuare i suggeriti tagli in assenza del regista". Tagli in appello: "1) alleggerimento

									della scena del primo sacrificio, eliminando le accettate e sfumando le sequenze di spargimento di membra e di sangue; 2) alleggerimento dello strozzamento mediante palo del secondo sacrificio". Motivazione in appello: "in considerazione che il film, con tali alleggerimenti, non può più essere ritenuto controindicato ai minori, anche in vista della particolare forma del racconto cinematografico, indirizzato, senza crudezza impressionati di immagini, verso esclusive finalità artistiche".
	<i>Le mura di Sana'a</i>	C	1972	P: Rosima Anstalt		a.	Renzo Speranza	It 43834	
	<i>Porcile</i>	L	1969	P: Gian Vittorio Baldi, I Film dell'Orso, Internazionale Nembo Distribuzione Importazione Esportazione Film (Fr), Idi Cinematografica, C.A.P.A.C. (Fr)		vm 18	Franco Evangelisti	It 39747; Acs (1993-94)	Motivazione: "in quanto il film, per la crudezza di alcune scene, per il senso pessimistico che pervade tutta la tematica e per alcuni nudi totali [...]. I membri prof. Longhi e sig. Freda sono dell'avviso che al film sarebbe stato opportuno sopprimere le scene in cui vengono esibiti i genitali che oltre ad essere oscene potrebbero costituire un

									pericoloso precedente".
			1993-94			a.	Antonio Maccanico		
	<i>I racconti di Canterbury</i>	L	1972-74 (1972)	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Les Productions Artistes Associés (Fr)		n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Renzo Forma, Giuseppe Fracassi	It 43339	Con Pasolini, Fochetti, Griffith, Chaplin, Hatton, Citti, Coats, Davoli, Thomas, Runacre, Betti, Stuart, Baker, Duffet, Dalfour. "Per le numerose scene relative a nudi integrali maschili e femminili con esibizioni di organi genitali, a coiti rappresentati con vivezza di immagini e commentati con espressioni volgari, ad atti immondi di masturbazione e di perversità sessuali pure messi in evidenza con crudo realismo, costituisce un'autentica offesa al buon costume". "Dissenziente il solo prof. Sinopoli che propone la bocciatura del film [...] alleggerire sensibilmente le scene del postribolo relative all'accoppiamento more pecudum ed in particolare

								<p>al momento in cui l'uomo si stacca con la percezione [...] del membro semi eretto, scena questa che va alleggerita in modo che sia appena percettibile. Alleggerire sempre sensibilmente i due coiti boccali nonché i coiti dei sodomiti ripresi in altra parte del film". "Considerato che le scene dei nudi maschili e femminili nonché i vari rapporti sessuali hanno una funzione strumentale rispetto alla materia trattata ed alla tematica del film ispirata ad un'opera di indubbio valore artistico [...] in considerazione della tematica, dei nudi, degli amplessi e del linguaggio".</p>
			1998			c.t. e vm 14	Luigi Rossi di Montele- ra	<p>Tagli "1) 2^ parte: eliminazione totale della scena in cui un uomo nudo di spalle si solleva dopo aver compiuto l'atto sodomitico; 2) 6^ parte: eliminazione totale della scena in cui il giovane Jack urina in testa agli avventori; 3) 7^ parte: eliminazione totale, sulla scena allegorica dell'inferno, della sequenza</p>

									dei diavoli che mostrano le natiche con espulsione anale di frati ed emissione di grossi preti".
	<i>Salò o le 120 giornate di Sodoma</i>	L	1975	P: Produzioni Europee Associate di Grimaldi Maria Rosaria & C., Les Productions Artistes Associés (Fr)		n.a.; vm 18 in ap.	Antonino Drago	It 47122	Motivazioni: "perversioni sessuali che offendono sicuramente il buon costume e come tali sopraffanno la tematica ispiratrice del film sull'anarchia di ogni potere". "Il sesso – chiamato a simboleggiare il possesso dispotico, devastatore e distruttore della creatura umana, quale viene attuato dal potere politico assoluto, che il regista accusa di giungere all'annientamento della personalità morale e fisica dell'individuo, degradandolo ad oggetto – non assume mai nel film il carattere di una intenzionale ed eccitante allusione alla lussuria. [...] Il prof. Lanzetta motiva il suo dissenso in quanto ritiene che le non poche scene di violenza fisica e morale, di sadismo e di perversione erotica, che fanno parte di un mondo chiuso

									<p>dell'autore, non costituiscono [...] opera d'arte. La Costituzione [...] non consente l'offesa dei sentimenti del comune vivere morale e, in particolare, quello dei giovani lavoratori e studenti, i quali aspirano alla edificazione di una società nuova, socialmente avanzata e depurata di tutte le contraddizioni psicologiche e deviazioni sessuali [...]. Si dissocia altresì il Prof. Indellicati, facendo notare che la tematica concettuale rimane astratta ed impalpabile, mentre l'intero prodotto si rivela piuttosto espressione di una immagine perturbata che di fantasia esteticamente animata di modo che l'elaborato si limita ad una massima parte di residui osceni".</p> <p>Motivazione: "nonostante i tagli effettuati con notevole perizia tecnica, il film resta una persistente esaltazione di assurde ed aberranti deviazioni sessuali che non offendono soltanto il comune senso del pudore,</p>
			1990-91			c.t. e vm 18	Antonio Muratore		

									ma i più elementari principi del rispetto della persona umana"; "al di là delle finalità, che vengono assegnate dal richiedente, le scene e le varie sequenze suscitano, [...] stante «more e disgusto» e, quindi, risposte negative (di rifiuto e difesa) sul piano dell'imitazione".
<i>Teorema</i>	L	1968	P: Aetos Film			vm 18	Adolfo Sarti	It 38539	Motivazione: "per la sua tematica e le scene di carattere erotico".
		1991				c.t. e vm 14; c.t. in ap.	Luciano Rebulla		Motivazione: "Tenuto conto della tematica svolta e delle numerose scene erotiche, in considerazione dei tagli e delle aggiunte apportate, tali da alleggerire l'atmosfera di cui il film è permeato".

	<i>Uccellacci e uccellini</i>	L	1966	P: Arco Film		vm 18; vm 14 in ap.	Adolfo Sarti	It 33713	<p>Motivazione: "sentiti i Sigg. A. Bini e P. Pasolini che avevano chiesto di essere ascoltati, [...] considerando che numerose e ricorrenti situazioni, atteggiamenti di personaggi e passi del dialogo consigliano tale limite con particolare riferimento a quanto segue:</p> <ul style="list-style-type: none"> - piani ravvicinati del parto della girovaga; - lunga sequenza in cui la giovane prostituta adesca ed ha rapporti carnali successivamente con padre e figlio, situazione sottolineata dai commenti dei due; - riferimenti agli antifecondativi e cautele da adottare nei rapporti con la moglie; - termini quali «puttana» (usato anche dal corvo parlante) «zinne» «je volemo fa la stira» ecc.; - ripetuti accenni a rapporti carnali tra giovani. <p>La Commissione non ha ritenuto di valersi della disposizione del produttore di effettuare qualche taglio, date l'ampiezza e la complessità delle modifiche che a suo avviso sarebbero necessarie per abbassare il</p>
--	-------------------------------	---	------	--------------	--	---------------------	--------------	----------	--

									limite sopra adottato". Motivazione in appello: "Si riscontrano infatti delle sequenze scabrose, come del resto anche riconosciuto dal ricorrente nel suo dettagliato esposto, e precisamente [...]: l'adescamento della prostituta, il rapporto sessuale di costei prima che il padre e poi con il figlio, i riferimenti agli antifecondativi, le battute volgari".
			1993			a.	Antonio Maccanico		
	<i>Il Vangelo Secondo Matteo</i>	L	1964	P: Arco Film, Lux C.C.F. (Fr); D: San Paolo Film	So.: Pasolini	a.	Corona, Emilio Battista	It 31222; Acs 446/CF 4484 (1963-66)	
Pasolini Pier Paolo, Bertolucci Giuseppe	<i>La rabbia di Pasolini</i>	L	2008	P: Istituto Luce, Minerva Pictures Group, Cineteca del Comune di Bologna		a.	Francesco Ventura	It 92084	
Pasolini Pier Paolo, Guareschi Giovannino	<i>La rabbia</i>	Cfr. Bassani							
Ponzi Maurizio	<i>Il cinema di Pasolini</i>	C	1966	P: Maurizio Ponzi	Interviste a: Pier Paolo Pasolini,	a.	Adolfo Sarti	It 34588	

					Ninetto Davoli				
Puccini Gianni	<i>Il carro armato dell'8 settembre</i>	L	1960	P: Film Napoleon Spa	So.: Sonego; Sc.: Bartolini, Pasolini, Parise, Guerra, Petri, Baratti	c.t. e vm 16	Renzo Helfer	It 22572; Acs 269/CF 3339 (1960-61)	Tagli: "la scena raffigurante Carlo, disteso sul letto, che accarezza il petto di Angelina, inginocchiata sul letto stesso". Motivazione: "Dalla presenza di scene e di battute di dialogo, controindicate alla particolare sensibilità dei ragazzi [...] (art. 78 T. U. Leggi di P. S. R. D. 18 giugno 1931 n. 773). L'eliminazione della scena trae giustificazione dal suo carattere offensivo del pudore e del buon costume (art. 3 lett.a del Reg. annesso al decreto 23/9. 1923 n° 3287). Il Rappresentante del Ministero dell'Interno, oltre alle suindicate condizioni, esprime altresì il parere – non condiviso dagli altri membri – che debbano essere eliminate per gli stessi motivi: 1) la scena in cui Angelina, appoggiata al muro, si assesta una scarpa, stando sotto un'icona religiosa; 2) la battuta di Barnes, rivolta a Carlo: «Passa la notte con me»".

Rocco Gian Andrea, Serpi Pino	<i>Milano nera</i>	L	1963	P: Mediolanum Film di Tresoldi, Rocco, Serpi	So. e sc.: Rocco, Serpi; Sc.: Pier Paolo Pasolini	n.a.; c.t. e vm 18 in ap.	Ruggero Lombar- di	It 28835; Acs 299/CF 3582 (1961-64)	N.a. in revisione preventiva. Motivazione: "nel faticoso ordito di un argomento che si richiama alla noia in cui versano i giovani protagonisti, si concentra principalmente su tre episodi, i quali offendono direttamente il buon costume, per il loro evidente carattere di oscenità. Essi sono: quello dell'orgia che si svolge nell'ambiente squallido dei giovani protagonisti ed alla quale partecipano tre donne raffigurate come appartenenti alla borghesia e tutte sposate; quello della sorpresa della coppia di amanti in automobile, nella quale l'uomo e la donna sono sorpresi in atteggiamenti erotici, anch'essi offensivi del pudore e infine quello dell'incontro con il pederasta, che viene sottoposto al denudamento forzoso. Svolgendosi tutto attorno a questi nuclei centrali, il film nel suo complesso è offensivo del buon costume e non vale a riscattarlo il finale
-------------------------------------	--------------------	---	------	---	--	------------------------------	--------------------------	--	--

									drammatico, anche se questo presenta un contenuto etico, apprezzabile".
			1997			c.t.	Caterina Criscuolo		
Rossellini Roberto, Godard Jean-Luc, Pasolini Pier Paolo, Gregoretti Ugo	<i>Ro.Go.Pa.G. (Laviamoci il cervello)</i>	L	1963	P: Cineriz di Angelo Rizzoli, Société Cinématographique Lyre (Fr), Arco Film, Arthur Film	So. e sc.: Rossellini, Godard, Pasolini, Gregoretti	c.t. e vm 18	Ruggero Lombardi, Corona	It 27854; Acs 363/CF 4065 (1962-72)	Motivazione: "Dagli episodi <i>Illibatezza</i> e <i>La ricotta</i> [con Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, Ettore Garofalo, Maria Bernardini] che, sia per tematica, sia per la presenza di alcune scene e dialoghi, risultano controindicati alla particolare sensibilità dei minori"; "affermata difformità dalla prima edizione, confiscata dall'Autorità giudiziaria nell'avvenuto processo a carico del regista P.P. Pasolini, procede alla revisione dell'attuale, nuova, edizione

									dell'episodio <i>La ricotta</i> , quale è stata presentata dal produttore Alfredo Bini, della Arco Film. Al termine di detta, integrale, visione, considerate che le lievi ed insignificanti modifiche apportate, non mutano sostanzialmente la struttura del racconto, né le scene attraverso le quali esso si svolge, né i relativi dialoghi, né, infine, l'accompagnamento musicale". [Tagli a <i>La ricotta</i> : 1) Natalina si solleva la veste; 2) spogliarello di Natalina].
			1978			c.t.	Renzo Speranza		
Rossi Franco	<i>Morte di un amico</i>	L	1959	P: Universalcine Spa	So.: Pasolini, Berto, Biancoli, Riganti; Sc.: Riganti, Guerra, Rossi	n.a.; c.t. e vm 16 in ap.	Domenico Magrì	It 21006; Acs 240/CF 3127 (1959-68)	Motivazione: "in quanto il film contiene numerose scene offensive del pudore, della morale, del buon costume e della pubblica decenza". Tagli in appello: "a condizione che sia eliminata la scena nella quale Aldo e Lea si abbracciano sul letto".
			1998			c.t.	Teresa Fortunato		

Savona Leopoldo	<i>Le notti dei teddy boys</i>	L	1959	P: Unia film, Aurelia film, Eli. Bo Film	So.: Pasolini, Giraldi, Guerra, Savona; Sc.: Petri, Chiaretti, Giraldi, Savona	vm 16	Tupini	It 20666; Acs 240/CF 3126 (1959-62)	
Soldati Mario	<i>La donna del fiume</i>	Cfr. Registi o sceneggiatori scrittori							
Trenker Luigi	<i>Il prigioniero della montagna</i>	Cfr. Bassani							
Vancini Florestano	<i>La lunga notte del '43</i>	Cfr. Bassani							
Visconti Luchino, Bolognini Mauro, Pasolini Pier Paolo, Rossi Franco, De Sica Vittorio	<i>Le streghe</i>	Cfr. De Sica							
Visconti									
Fellini Federico, Visconti Luchino, Monicelli Mario, De Sica Vittorio	<i>Boccaccio '70</i>	Cfr. Boccaccio							

Serandrei Mario, Visconti Luchino, De Santis Giuseppe, Pagliero Marcello	<i>Giorni di gloria</i>	L	1945	P: Titanus, Cinéac (Dh)		a.	Vincenzo Calvino	It 49947	
Visconti Luchino	<i>Bellissima</i>	L	1951	P: Film Bellissima	So.: Zavattini; Sc.: Cecchi D'amico, Rosi, Visconti	c.t.	Nicola de Pirro	It 5169; Acs 31/CF 1194 (1951-52)	Tagli: "a condizione che sia eliminata la battuta della scena in cui si vede Maddalena che al momento di fare un'iniezione ad una cliente, le batte durante il massaggio la mano sul gluteo, chiamando fortunato l'uomo cui è destinato quella «grazia di Dio»".
	<i>La caduta degli dei</i>	L	1969	P: Praesidens, Pegaso, Italnoleggio Cinematografico, Eichberg Film (RFT)		c.t. e vm 18	Franco Evangelisti	It 39923	Con Dirk Bogarde, Ingrid Thulin, Helmut Berger. Motivazione: "per la storia intessuta di crimini commessi per sete di potere, per alcuni episodi che rilevano una morbosità ossessiva nei personaggi e soprattutto per le sequenze relative all'incesto sia pure narrato in modo tale da fare apparire la sofferenza tragica dei protagonisti. Il Presidente è del parere che occorre proporre dei tagli alla scena in cui Sofia, completamente nuda nel

								<p>letto istiga l'amante Frederic a sopprimere il parente Constantin, nonché la scena che descrive l'incesto tra Martin e la madre, sì da alleggerirle notevolmente". Tagli: "alleggerire la scena in cui Martin accarezza il seno nudo della madre dal collo sino al ventre. [...] delle sequenze più scabrose della scena in cui Marti accarezza il corpo nudo della madre dal collo al ventre, dato che nonostante i tagli vi sono alcune scene raccapriccianti e descrizioni particolareggiate delle passioni morbose e ossessive di alcuni personaggi".</p>
			1990		c.t. e vm 18; c.t. e vm 14 in ap.	Luciano Rebutta		<p>Motivazione: "in quanto, nonostante il taglio apportato, persistono scene raccapriccianti e violente, nonché descrizioni particolareggiate di passioni morbose e di un rapporto incestuoso fra il protagonista e la madre". Tagli: "considerato che le scene le quali diedero luogo al precedente parere col divieto per i minori degli anni diciotto appaiono</p>

									stemperate in quanto sono state inserite in un contesto storico globale dei primi anni del regime nazista in Germania".
			2010			a.	Gianpiero Tulelli		
	<i>Il gattopardo</i>	L	1963	P: Titanus, Société Générale Cinématographie (Fr), Pathé Cinéma (Fr); D: San Paolo Film	So. Tomasi di Lampedusa; Sc.: Festa Campanile, Franciosa, Medioli, D'Amico, Prospero, Giannini, Accrocca	a.	Alberto Folchi	It 28026; Acs 341/CF 3941 (1962-71)	Dal romanzo di Tomasi di Lampedusa.
	<i>Gruppo di famiglia in un interno</i>	L	1974	P: Rusconi Film, Gaumont International (Fr)		vm 14	Adolfo Sarti	It 46327	Motivazione: "da talune sequenze del film, quali ad esempio quelle del convegno a tre nello studio, da taluni accenni alla droga, e da asperità del linguaggio a volte scurrile".
1993			a.			Margherita Boniver			
	<i>L'innocente</i>	L	1976	P: Rizzoli Film, Francoriz Production (Fr), Société Imp. Ex. Ci. (Fr), Les Films Jacques Leitienne (Fr)		vm 14	Antonino Drago	It 47420	Motivazione: "Rilevati i suoi pregi artistici dovuti al grande compianto regista Luchino Visconti, considerato che sia per i momenti drammatici del suicidio del protagonista sia

									per le sequenze erotiche il film".
	<i>Ludwig</i>	L	1973 (1972)	P: Mega Film, Cinétel (Fr), Dieter Geissler Filmproduktion (RFT), Divina Film (RFT)		vm 14	Renzo Speranza	It 44204	Motivazione: "poiché il film prospetta una situazione particolarmente scabrosa, imperniata sulla omosessualità del protagonista e sui suoi rapporti intimi con i valletti, con Wagner e con un artista di teatro"; "i valori estetici del film e le intenzioni culturali del regista, come ragioni che consiglierebbero di consentire la proiezione del film senza il divieto per i minori degli anni 14; (...) ai fini del giudizio sull'opportunità di tale divieto, queste ragioni sono del tutto irrilevanti".
			1980			a.			Nicola Signorel- lo
	<i>Marcia nuziale</i>	L	1952	P: Lux Film, Produzioni D. Forges Davanzati Spa, Lux Compagnie Cinématogra- phique De France	So.: Mattone, Solinas, Grieco, Puccini; Sc.: Visconti, Cecchi D'Amico, Puccini, Jeanson, Laviron			Acs 50/CF 1368	[Film mai realizzato]

	<i>Morte a Venezia</i>	L	1971	P: Alfa Cinematografica, Productions et Editions Cinematographiques Françaises (Fr)		a.	Franco Evangelisti	It 41631	
	<i>Le notti bianche</i>	L	1957	P: Cinematografica Associati, Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Intermondia Films (Fr)	Sc.: Cecchi D'amico, Visconti	a.	Raffaele Resta	It 16981; Acs 172/CF 2598 (1957-58)	Dal racconto di Dostoevskij.
	<i>Ossessione</i>	L	1944 (1943)	P: Industrie Cinematografiche Italiane		c.t.	Luigi Freddi	It 58952; Acs 194/CF 2774 (1957-58)	Tagli: "Nulla osta rilasciato a Venezia dal Ministero della Cultura Popolare della Repubblica di Salò. Si rilascia il presente nulla osta salvo esclusione dai titoli di testa dei nomi Luchino Visconti - Maestro Previtali e il taglio con la scena con le bandierine tricolori con lo stemma sabauda".
1948			a.			Giulio Andreotti			
	<i>Rocco e i suoi fratelli</i>	Cfr. Testori							
	<i>Senso</i>	Cfr. Tratti da							

	<i>Lo straniero</i>	L	1967	P: Dino De Laurentiis Cinematografica, Marianne Productions (Fr), Casbah Film (Dz)		vm 18	Adolfo Sarti	It 36394	Motivazione: "In quanto alcune scene di carattere erotico ed il contenuto della vicenda sotto il profilo morale"; "per il realismo eccessivamente spinto delle due scene erotiche in cui i due protagonisti appaiono svestiti a letto, sia per la tematica che prospetta in modo impressionante il pessimismo irriducibile del protagonista maschile e induce alla negazione dei comuni valori morali".
			1975		c.t. e vm 14	Antonino Drago			
	<i>La terra trema</i>	L	1948	P: Film Universal, Ar.Te.As. Film	So. e sc.: Luchino Visconti	a.	Nicola de Pirro	It 218; Acs 7/CF 0674 (1947-58)	[Liberamente ispirato a <i>I Malavoglia</i> di Verga]
	<i>Vaghe stelle dell'orsa...</i>	L	1965	P: Vides Cinematografica di Franco Cristaldi, Orsay Films	So. e sc.: D'Amico, Medioli, Visconti	vm 18	Pietro Micara	It 32562; Acs 486/CF 4675 (1964-67)	Motivazione: "la trattazione di una tematica riguardante una condizione di vita sessuale anormale contraria ai costumi morali della nostra società, la ritiene inadatta per personalità immature. Rileva comunque che la tematica dell'incesto è trattata dal film in modo problematico e sofferto e non costituisce per gli adulti una suggestione verso modelli di condotta

									immorale".
			1976			vm 18; c.t. e vm 14 in ap.	Carlo Sangalli		Motivazione: "rilevato che non sono state eliminate del tutto le sequenze relative agli atteggiamenti equivocamente amorosi tra i due fratelli (Sandra e Gianni) onde permane la tematica del tentato incesto"; "considerata la particolare tematica del delicato rapporto tra fratelli sviluppata nel film stesso".
			2009			a.	Gianpie- ro Tulelli		
Visconti Luchino, Bolognini Mauro, Pasolini Pier Paolo, Rossi Franco, De Sica Vittorio	<i>Le streghe</i>	Cfr. De Sica							
Visconti Luchino, Levi Carlo	<i>Documento mensile n. 2</i>	C	1951	P: Documento Mensile	Testi e commento parlato: Vasco Pratolini	a.	Nicola de Pirro	It 3778	

Visconti Luchino, Zampa Luigi, Rossellini Roberto, Franciolini Gianni, Guarini Alfredo	<i>Siamo donne</i>	L	1953	P: Titanus, Film Costellazione, Guarini, Italia produzione film	So. e sc.: Zavattini	c.t.	Teodoro Bubbio	It 8594; Acs 57/CF 1436 (1952- 53)	Tagli: "a condizione che siano eliminati nel II episodio [Franciolini] i fotogrammi in cui appare l'attrice Alida Valli che, nell'indossare una veste da camera, lascia intravedere il seno nudo".
---	--------------------	---	------	---	-------------------------	------	-------------------	---	--

E) Edizione dei documenti del Fondo Revisione Teatrale: Vitaliano Brancati

Nota al testo

Si fornisce qui l'edizione della documentazione relativa alla censura teatrale delle opere di Vitaliano Brancati conservata nel Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato (FRT). Si tratta di centotrentanove documenti che coprono più di un decennio di censura (dal 30 ottobre 1950 al 17 aprile 1962¹), attualmente conservati in dieci fascicoli. Sette sono le opere brancatiane coinvolte: *Raffaele* (fasc. 207/5740 e 914/19547), *La governante* (fasc. 624/7426 e 624/14655), *Le trombe d'Eustachio* (fasc. 288/7635 e 648/15108), *Don Giovanni involontario* (fasc. 600/14157), *Una donna di casa* (fasc. 723/16542), *Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?* (fasc. 777/17605) e *Questo matrimonio si deve fare* (fasc. 855/18795). Le carte trascritte sono completamente inedite, fatta eccezione per dieci documenti concernenti la rappresentazione de *La governante*, di cui è stata pubblicata l'edizione a cura di Sonia Gentili².

La trascrizione dei documenti è seguita da un Prospetto dei documenti conservati, che costituisce contemporaneamente sia l'elenco completo che l'indice della documentazione presente nei fascicoli, che sia trascritta o meno. L'ordinamento delle opere, dei fascicoli e dei documenti rispecchia quello adottato nell'edizione. Nelle differenti colonne della tabella vengono indicati: numerazione del documento all'interno del fascicolo, data, titolo (corrispondente alla tipologia delle carte), eventuali note e numero di pagina della trascrizione. Le carte senza data sono contraddistinte dalla consueta dicitura «s.d.»; tra parentesi quadre sono segnalate eventuali integrazioni o congetture nella datazione, o, se quella presente nel documento è palesemente erronea, l'indicazione cronologica corretta; se la data è desunta dal timbro postale, tra quadre si trova la sigla «t.p.». Nel riquadro relativo alle note si dà eventualmente notizia della presenza di copie o minute, delle divergenze tra queste per la datazione, dell'afferenza di un documento ad un

¹ Oltrepassa questo limite cronologico solo una lettera tardiva inviata da Antonia Brancati all'Ufficio di Revisione Teatrale il 27 settembre 1984, di cui in archivio sono conservate due fotocopie (*La governante*, fasc. 624/7426 doc. XII e fasc. 624/14655 doc. XXVII).

² In S. Gentili, *Il male della banalità*, cit., pp. 213-224, poi in Ead., *Novecento scritturale*, cit., pp. 168-178.

fascicolo differente rispetto a quello in cui è conservato³, delle indicazioni bibliografiche degli articoli di giornale. Quando un documento non viene trascritto (cfr. *infra*), al posto del numero di pagina si trova il simbolo «--» e nel riquadro delle note viene fornita una breve descrizione delle carte.

La struttura dei fascicoli e l'iter censorio

Le tipologie di documenti conservati sono varie, e in genere si articolano in una sequenza fissa. Di norma, ad aprire la procedura è la richiesta di revisione avanzata dalla compagnia all'Ufficio di censura teatrale, che, come previsto dalle leggi in vigore, viene dattiloscritta o manoscritta su un foglio doppio a righe in carta da bollo. La richiesta è sottoscritta per lo più dal rappresentante legale o dal capocomico della compagnia, altrimenti dal direttore del teatro, oppure, in rari casi, direttamente dall'autore⁴. Dopo aver esaminato l'opera, un relatore compila una scheda valutativa, nella quale riporta una sintetica trama del lavoro presentato, con il fine di mettere in luce i punti più controversi dell'opera, e avanza una prima proposta di valutazione. La scheda viene firmata sia dal relatore che l'ha redatta che dal Direttore generale. Nel caso in cui vengano riscontrati particolari problemi censori, viene convocata la commissione di revisione teatrale: il segretario stila il verbale della riunione, riportando l'andamento della discussione e le varie prese di posizione da parte dei partecipanti. Accanto al verbale, spesso sono conservati gli appunti preparatori presi dai diversi componenti della commissione in vista della riunione, proposte di valutazione che testimoniano le differenti inclinazioni dei singoli addetti alla censura. Quindi, per mezzo di specifiche relazioni e appunti, la sintesi della discussione viene sottoposta al Direttore generale o al Sottosegretario o al Ministro, a cui spetta l'ultima parola in merito al nulla osta.

Nella maggior parte dei fascicoli sono conservate alcune copie del copione dello spettacolo, sulle cui pagine si trovano in qualche caso annotazioni e proposte di tagli al testo. All'interno del copione, si trova il nulla osta, che riassume i dati della rappresentazione, l'esito della revisione e gli eventuali interventi effettuati, ed è firmato dal funzionario di maggior grado che ha seguito la pratica censoria: fino al 1952 è costituito da un timbro stampigliato sulla carta del frontespizio e quindi compilato a mano; in seguito da una scheda prestampata, integrata dall'ufficio censorio e quindi incollata sulla pagina del frontespizio. Quindi, uno o più esemplari del copione vengono messi agli atti, mentre un altro viene spedito alla compagnia, che ha l'obbligo di attenersi rigorosamente al testo consegnatole. Accompagna l'invio del copione un documento dattiloscritto dove viene anticipato l'esito della revisione (in archivio è generalmente conservata una copia in carta velina), indirizzato al direttore della compagnia o, più spesso, alla prefettura di competenza.

Oltre ad appunti manoscritti di varia natura (per lo più brevi messaggi ad uso interno degli uffici), non di rado all'interno dei fascicoli è conservata la corrispondenza tra i censori e i richiedenti il nulla osta, sotto forma di lettere, telegrammi o carte dattiloscritte a cui viene allegata la documentazione da integrare alla pratica. Inoltre, particolarmente interessante è la presenza

³ Cfr. ad esempio il documento I del fascicolo 648/15108, che si riferisce alla rappresentazione del 1952 de *Le trombe d'Eustachio*, la cui documentazione è per il resto conservata nel fascicolo 288/7635.

⁴ L'unica richiesta avanzata direttamente da Vitaliano Brancati è in riferimento a *La governante* (fasc. 624/7426, doc. I).

della rassegna stampa relativa alla rappresentazione: ritagli di articoli, intere pagine di giornale o brevi sintesi delle notizie apparse in diversi quotidiani vengono raccolti dagli uffici stampa delle prefetture di competenza e diligentemente inviati a Via Veneto. In tal modo i censori romani avevano contezza sia di quanto del processo censorio fosse trapelato sulla stampa, con le conseguenti reazioni nel mondo della cultura e dello spettacolo, sia della ricezione dell'opera a teatro, con grande attenzione da parte dei revisori anche ai giudizi critici espressi sulle pagine culturali dei giornali o delle riviste. Spesso gli articoli sono postillati e sottolineati ad opera degli impiegati delle stesse prefetture o degli uffici centrali.

Criteri di ordinamento e datazione dei documenti editi

L'edizione segue un ordine cronologico progressivo per fascicoli, basato sulla data del primo documento conservato all'interno di ogni fascicolo, che corrisponde alla prima volta in cui un'opera viene sottoposta all'ufficio censorio; in tal modo viene anche rispettata la numerazione progressiva della segnatura archivistica assegnata ad ogni fascicolo. Tuttavia, per rendere conto dell'intera storia censoria di una singola opera, si è scelto di trascrivere in successione i documenti relativi a più rappresentazioni di una medesima pièce anche quando conservati in fascicoli distinti e cronologicamente non contigui⁵.

All'interno di ogni fascicolo le carte sono trascritte in ordine cronologico e ad ogni documento viene assegnato un numero cardinale progressivo e un titolo che corrisponde alla tipologia documentaria (ad esempio *Richiesta di revisione*, *Scheda valutativa* ecc.).

Naturalmente, a determinare l'ordinamento è la data della prima stesura del documento trascritto e non quella indicata nei timbri di protocollazione o in eventuali note aggiuntive. Per quanto riguarda il copione viene presa in considerazione la data riportata nel nulla osta; mentre, per l'ordinamento degli articoli di diverse testate pubblicati nella stessa giornata, è stato ritenuto opportuno seguire l'ordine in cui le carte sono materialmente conservate nel fascicolo, piuttosto che quello alfabetico per testata, autore o titolo. Molti documenti non riportano l'indicazione della data e solo in rarissime occasioni si è potuto ricorrere all'indicazione riportata dal timbro postale. In tal caso, viene avanzata una proposta di datazione, che, quando possibile, è esplicitata tra parentesi quadre nell'indice finale, altrimenti si può desumere dall'ordinamento dei documenti. Quando l'esame dei contenuti dei messaggi o l'analisi della materialità delle carte – tramite il confronto tra i fogli e le penne utilizzate – non consente di formulare un'ipotesi con trascurabile margine di errore, si è ritenuto preferibile trascrivere i documenti in coda al fascicolo (se presente più di un documento senza data si segue l'ordine di conservazione cartacea).

Sono trascritti tutti i documenti ad eccezione dei seguenti tipi:

- articoli di giornale che non riportano postille o sottolineature manoscritte;

⁵ Ad esempio, di *Raffaele*, la prima opera di cui sono trascritti i documenti, è conservato il fascicolo 207/5740 (primo doc. del 30 ottobre 1950) e il 914/19547 (primo documento del 27 dicembre 1960); i due fascicoli vengono riportati uno di seguito all'altro anche se, seguendo un criterio rigorosamente cronologico, il secondo fascicolo di *Raffaele* avrebbe dovuto seguire quello relativo a *Questo matrimonio si deve fare* (855/18795, primo doc. del 6 marzo 1960), l'ultima delle opere brancatiane sottoposte a revisione.

- copie o minute di documenti presenti anche nella redazione originale (le eventuali divergenze con il testo definitivo sono segnalate in nota);
- pagine dei copioni intonse;
- disegni, bozzetti, cartoncini, copertine prive di segni manoscritti. La copertina di ogni fascicolo, che solitamente restituisce l'intestazione dell'ente produttore, il nome dell'autore, il titolo dell'opera e la segnatura archivistica, è descritta in una nota in corrispondenza dell'indicazione del numero del fascicolo trascritto (ciò vale anche per le copertine dei sottofascicoli, la cui descrizione si può leggere in una nota collocata all'altezza del primo documento ivi contenuto).

Criteri di trascrizione

Con qualche eccezione manoscritta e a stampa, la gran parte delle carte è dattiloscritta e perciò non comporta particolari difficoltà di trascrizione. Più spinosa è l'attribuzione delle numerose firme e sigle⁶, a volte di difficile decifrazione, agli altrettanto numerosi responsabili di revisione⁷.

Per la trascrizione si adotta un criterio semidiplomatico. La punteggiatura originale viene sempre mantenuta, fatta eccezione per gli errori evidenti, che avrebbero rischiato di inficiare una lettura piana delle carte, e per i puntini di sospensione, resi sempre con i tre punti canonici. Dal momento che tali errori o divergenze dall'uso corrente non hanno alcun valore autoriale, si è ritenuto opportuno emendare. Inoltre, viene introdotta la differenziazione tra accento acuto e grave, di cui anche i dattiloscritti sono privi, essendo sempre attestato l'accento grave.

Criteri di edizione

Gli errori ortografici presenti nei documenti dei censori, tanto derisi dalla stampa⁸, ma a onore del vero poco frequenti nelle carte relative a Brancati, vengono mantenuti a testo e accompagnati da un [*sic*]; i refusi dovuti alla scrittura a macchina vengono emendati. Viceversa, le sviste ortografiche presenti negli articoli di giornale o nel testo del copione vengono corretti, quando necessario con l'ausilio del testo brancatiano⁹.

Diversamente, vengono mantenute le lezioni testimoniate dai copioni presenti in archivio quando, seppur divergenti dal testo definitivo licenziato dall'autore, non costituiscono errore evidente. Infatti, anche se il più delle volte tali varianti sembrano essere frutto di banali errori di copiatura, in alcuni casi potrebbero attestare precedenti redazioni delle opere, così come circolate

⁶ Le sigle vengono sciolte riportando a testo il cognome integrale del sottoscrittore.

⁷ Ovviamente, il problema non si pone quando la paternità del documento è esplicitata nel testo. In alcuni casi le firme manoscritte seguono l'indicazione del nome del firmatario in forma dattiloscritta: a meno che non vengano interposti segni grafici che possano distinguere le due firme (come per esempio le parentesi tonde), a testo la sottoscrizione viene resa una sola volta in tondo e il fatto che sia stata ripetuta in forma manoscritta viene indicato in nota.

⁸ Cfr. ad esempio Luigi Biamonte, *Dopo l'incredibile veto alla commedia. Oggi decisione definitiva della censura per "L'Arialdà"*, in «Il paese», 10 dicembre 1960, p. 3.

⁹ Editto in V. Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, op. cit.

in rivista o, nel solo caso de *La governante*¹⁰, indizio di una versione d'autore antecedente a quella data alle stampe, oppure – ancora – potrebbero essere presenti varianti di messinscena, che, rilevanti o meno ai fini di una filologia dei testi teatrali¹¹, è sembrato utile non trascurare.

Le integrazioni dovute a guasto materiale della carta o a evidenti lacune sono segnalate con le parentesi quadre. Ogni movimento del testo – inserimenti, modifiche, cassature – viene descritto in una nota *ad locum*. Le annotazioni presenti nei margini delle carte e integrabili nel testo sono trascritte nel luogo opportuno e descritte in nota; viceversa, le notazioni archivistiche o le postille decontestualizzate dal contesto sono rese esclusivamente in nota, dove si trova anche l'indicazione di eventuali sottolineature manoscritte o di altri segni grafici atti ad evidenziare e marcare porzioni di testo. La sottolineatura dattiloscritta, utilizzata periodicamente per alcune formule, è resa graficamente¹².

Si tenta di restituire anche l'aspetto grafico del documento, riducendo al minimo la normalizzazione: nei limiti del possibile, si rispetta l'originaria disposizione del testo¹³ e vengono mantenute eventuali tabelle. Tuttavia, si tralasciano alcune delle norme che contraddistinguono la trascrizione diplomatica (ad esempio il segno di cambio linea o pagina¹⁴, oppure la riproduzione di alcuni aspetti del paratesto, come l'indicazione della tipografia o della cartiera di produzione).

Si rende conto delle differenti modalità di scrittura (prestampato, dattiloscritto o manoscritto), spesso compresenti all'interno di un medesimo documento: si utilizza il corsivo per le porzioni di testo prestampate, il tondo per quelle dattiloscritte e il neretto per quelle manoscritte¹⁵. Solo quando il documento è manoscritto nella sua interezza si preferisce comunque trascrivere in tondo, segnalando in nota a piè di pagina il mezzo di scrittura e il tipo di penna utilizzata. Le date o altre porzioni testuali apposte a mezzo di timbro sono rese in tondo e segnalate in nota. Altre tipologie di timbri, come quelli identificativi degli enti o delle compagnie, quelli postali o utilizzati per la protocollazione, sono esclusivamente descritti in nota. Quando, nei moduli prestampati,

¹⁰ Fasc. 624/7426, docc. VI e VII.

¹¹ Per una considerazione (critica) sull'uso delle varianti di messinscena nei lavori di filologia teatrale, cfr. A. Scannapieco, *Sulla filologia dei testi teatrali*, cit., pp. 26-55.

¹² Ad esempio la formula «NULLA PER LA CENSURA» nella scheda valutativa o «APPUNTO PER L'ON. SOTTOSEGRETARIO/DIRETTORE GENERALE» nell'omonimo documento o, ancora, l'indicazione della città nella lettera di restituzione copione sono sempre sottolineati con nastro nero. In tal caso (e per evitare la confusione con il testo prestampato, trascritto in corsivo, cfr. *infra*), poco senso avrebbe avuto rendere le sottolineature con il corsivo, come comunemente in uso nella prassi filologica. Le sottolineature dattiloscritte presenti nelle pagine del copione, per esempio per evidenziare il passaggio da una scena ad un'altra, vengono trascurate.

¹³ Un'eccezione costante riguarda la sottoscrizione delle schede valutative, che si trovano nel margine inferiore della prima carta di un foglio doppio anche quando il testo dattiloscritto della scheda occupa le facciate successive: in tal caso, le firme vengono sempre riportate in calce alla trascrizione del documento.

¹⁴ Solo quando indispensabile a motivare la presenza di un refuso o la scelta di un'integrazione editoriale, il segno di cambio linea o pagina è indicato in nota.

¹⁵ Cfr. S. Gentili, *Novecento scritturale*, cit., p. 168.

alcune diciture sono state lasciate incomplete, la lacuna viene segnalata con un «[lasciato in bianco]»¹⁶.

Fenomenologia documentaria e scelte editoriali

Se non è possibile rendere conto della totalità degli interventi e delle scelte editoriali, comunque sempre esplicitate ed evincibili dalle annotazioni, si anticipano qui alcune particolarità ricorrenti dovute alla tipologia della documentazione.

- **Minute e documenti in copia:** alcuni documenti sono conservati in più copie, oppure al documento ufficiale rilasciato dagli uffici si affianca una minuta: in tal caso viene sempre trascritta la bella copia, riconoscibile il più delle volte dalla presenza di timbri o firme autografe¹⁷. A piè di pagina vengono segnalate eventuali varianti o correzioni intercorse tra la prima e le successive versioni del testo¹⁸; lo stesso procedimento è adottato anche quando uno stesso documento viene inoltrato a diversi destinatari (ad esempio, un appunto per il Direttore generale inviato, con piccoli adattamenti, ma con lo stesso testo, anche al Sottosegretario): nell'indice finale i due documenti vengono regolarmente elencati con le rispettive diciture, evidenziandone la connessione, mentre viene trascritto solo il testo con data più tarda, affidando alle note le lezioni divergenti. Invece, i documenti che hanno in comune solo una parte del testo – è spesso il caso della trama dell'opera, stesa dapprima dal relatore in una scheda valutativa e poi ricopiata in blocco nei documenti successivi senza apportarvi modifiche – sono trascritti autonomamente e integralmente, segnalando la ripetizione in nota ed esplicitando il collegamento tra le carte.
- **Copioni:** i copioni conservati sono tutti dattiloscritti, a meno che agli uffici censori non sia stato presentato l'estratto del testo edito su rivista (in tal caso in una nota di regesto si trovano le indicazioni bibliografiche complete). Per trascrivere il copione si è scelto di scorporare le diverse sezioni che lo compongono, mantenendole distinte a livello grafico e assegnando loro una lettera minuscola progressiva: la copertina, il frontespizio (trascritti solamente quando sono presenti segni manoscritti o aggiunte apportate dagli uffici censori), il nulla osta, e il testo dell'opera (a sua volta riorganizzato mediante un elenco puntato che scandisce la numerazione progressiva delle pagine interessate). Per ovvi motivi, il testo dell'opera non viene presentato integralmente: vengono trascritti solo quei passaggi oggetto delle attenzioni censorie, testimoniate da interventi manoscritti apportati direttamente sulle carte del copione (tagli, inserimenti, sostituzioni di parole, segni a margine, postille), oppure attestate dai verbali e dalle proposte di valutazione mediante indicazione dei numeri di pagina (qualora nei documenti non sia specificato il singolo passo da censurare e il copione non riporti interventi manoscritti in

¹⁶ In alcuni casi, invece, il testo dattiloscritto può riportare alcune parole già prestampate (accade di frequente con le date: nel prestampato vengono anticipate le prime tre cifre dell'anno, che poi sono inserite nuovamente a macchina): la ripetizione viene emendata e segnalata in nota.

¹⁷ Ciò vale anche se le carte sono conservate in fascicoli differenti.

¹⁸ Per chiarezza, ad ogni copia viene assegnata una lettera di riferimento, esplicitata in una nota apposta al titolo del documento.

corrispondenza delle pagine segnalate, queste vengono integralmente trascritte). A testo si legge la lezione originariamente dattiloscritta, mentre in nota si rende conto degli interventi censori¹⁹ (segnalando l'uso delle diverse penne utilizzate, spesso funzionali a comprendere l'autorialità delle annotazioni). Non vengono trascritti, ma solo segnalati in una nota in apertura del copione altre tipologie di interventi manoscritti – per lo più ad opera dei membri della compagnia –: correzioni di refusi, annotazioni relative alle didascalie, note di regia, marcatura delle battute di singoli personaggi. Per contestualizzare le modifiche censorie, in presenza di tagli o postille al testo non si è trascritta solo la battuta coinvolta, ma anche quella precedente e seguente (precedute e seguite da «[...]»). Nella trascrizione, vengono seguite fedelmente le caratteristiche grafiche e strutturali del dattiloscritto (ad esempio, le diverse modalità di segnalare il cambio di battuta, il nome dei personaggi o le didascalie), mantenendo però, come da norme editoriali più comunemente diffuse, il rientro alla seconda riga, che garantisce una maggiore leggibilità.

- Articoli di giornale: gli articoli di giornale che compongono la rassegna stampa eventualmente raccolta vengono elencati nel Prospetto dei documenti conservati mediante indicazioni bibliografiche complete, ma non vengono trascritti integralmente. La trascrizione riguarda solo gli articoli che si riferiscono alle rappresentazioni delle opere brancatiane (spesso, ma non sempre, isolati e ritagliati appositamente)²⁰ e, all'interno dell'articolo stesso, solo quei passi che presentano annotazioni effettuate dagli uffici di censura o dall'Ufficio stampa della Prefettura di competenza (sottolineature, postille a margine): in tal caso viene riportata sempre l'intestazione del quotidiano, la data, il numero di pagina, il titolo dell'articolo, la firma e – come con le battute del copione – per agevolarne la contestualizzazione, la frase oggetto degli interventi manoscritti accompagnata da quella che la precede e che la segue²¹. Quando, come accade di frequente, l'intero articolo viene marcato con segni manoscritti (mediante parentesi o linee atte a incorniciare il testo di interesse) e sono assenti ulteriori postille al testo, le marcature vengono solamente indicate nel Prospetto.

Tutti gli elementi che caratterizzano la materialità delle carte sono descritti nella nota a piè di pagina apposta al titolo del documento, dove, tra le altre cose, vengono indicati il mezzo di scrittura, il colore dell'inchiostro, la presenza di eventuali timbri o intestazioni a stampa, il numero e le caratteristiche delle carte, eventuali danni, lacerazioni, macchie di ruggine. Per i copioni, la nota di regesto viene collocata in corrispondenza del sottotitolo relativo ad ogni sezione, dove si dà indicazione anche dell'eventuale scorporazione del testo in più fascicoli o di una numerazione anomala delle pagine.

¹⁹ Nei casi in cui gli interventi al testo sono più complessi, si riporta in nota e per esteso la versione del dialogo secondo la volontà dei censori.

²⁰ Quando in Archivio viene conservata un'intera pagina di giornale, o intere riviste, gli articoli non segnalati e privi di interesse non vengono né trascritti né menzionati nel Prospetto. Gli articoli che in una stessa pagina di giornale riguardano l'opera oggetto della valutazione censoria vengono trascritti l'uno di seguito all'altro, lasciando una riga bianca tra un pezzo e l'altro. Viene resa anche l'intestazione a stampa dei fogli su cui sono incollati i ritagli di giornale.

²¹ Come consueto, il simbolo «[...]» interviene a indicare la parzialità della trascrizione.

Tavola delle abbreviazioni e dei segni diacritici

<i>ad loc.</i>	<i>ad locum</i>
b./bb.	busta/buste
c./cc.	carta/carte
cass.	cassato; cassatura
cfr.	confronta
corr.	corretto; correzione
da	deriva da una lezione precedente, con riutilizzo di una o più lettere
doc./docc.	documento/documenti
ds.	dattiloscritto/a
fasc./fasc.	fascicolo/fascicoli
f.to/f.ta	firmato/firmata
ins.	inserito; inserimento
ms.	manoscritto/a
n.	numero
p./pp.	pagina/pagine
preced.	precedente
prima	segue una lezione cassata in rigo
s.d.	senza data
segue	precede una lezione cassata in rigo
<i>sic</i>	<i>sic erat scriptum</i>
spscr. a	soprascritto a una lezione cassata in rigo
t.p.	timbro postale
[aa]	integrazione editoriale
[?]	parola di dubbia lettura
[...]	una o più parole illeggibili; omissione testuale (in riferimento ai passi non trascritti dei copioni e degli articoli di giornale)
[]	lacuna dovuta ad un guasto materiale della carta
	segno di a capo

RAFFAELE

Fasc. 207/5740¹

I. Scheda valutativa²

RAFFAELE

4 atti di V. Brancati.

La commedia verrà trasmessa per radio il 27 novembre dalla Compagnia di Radio Roma.

È uno dei motivi cari a Brancati, l'exasperazione e quasi il paradosso del fascismo, con i suoi Federali ignoranti, presuntuosi e pieni di fede, i gregari spie, i paurosi che gridano alalà alla minima foglia che vola. Tutto è portato in maniera eccessiva. Il copione è stato portato già con dei tagli fatti dalla R.A.I.; ma mi sembra che la figura del prete debba essere ancora alleggerita (pag. 65, 66, 67 atto I° – 21, 22, 23, 24 atto II° – 32 atto II° – 19 e 20 atto III°). Molte cose che potrebbero dare noia in teatro sono invece passabili alla radio perché non si vedono né tutti i saluti fascisti, né le divise che specialmente nel II° atto abbondano.

30/10/950

Tudini

V/ De Biase

N. de Pirro

II. Copione

a. Frontespizio e nulla osta³

R.A.I.

¹ I documenti sono conservati in una cartellina intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera, il nome dell'autore e l'indicazione «R.A.I.».

² Ds. su un foglio di carta velina tagliato a metà. Firme ms. a penna nera; la nota accompagnata dalla sigla di De Biase è ms. a penna blu.

³ Il nulla osta è costituito da un timbro (trascritto in corsivo) stampigliato sopra il frontespizio e integrato ms. a penna nera. La data e la firma sono apposte a mezzo di un ulteriore timbro. Segue il nulla osta un timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizio Spettacolo, Informazioni e Proprietà Letteraria.

RADIO ITALIANA
Servizio Drammatica e Rivista

RAFFAELE
Commedia in tre atti e un prologo
di
VITALIANO BRANCATI
IN ONDA IL 27 NOVEMBRE 1950

AVVERTENZA:

SI RACCOMANDA ALLA CORTESIA DEGLI ATTORI LA PERFETTA CONSERVAZIONE DEL TESTO E LA SUA RESTITUZIONE.

ARCHIVIO COPIONI

N° [lasciato in bianco]

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

UFFICIO CENSURA TEATRALE

N° 5740 Copione di pagg. 154

Visto: Nulla osta alla rappresentazione

Titolo: "Raffaele"

Au[tore] Vitaliano Brancati

Con tagli a pag. [lasciato in bianco]

Con osservazioni a pag. [lasciato in bianco]

Roma 2 NOV 1950

IL SOTTOSEGRETARIO

F[.to] de Pirro

b. Testo⁴

- p. 65

[...]

256. FEDERALE Naturalmente! E vedrete che aggiusteremo la faccenda delle acque demaniali.

257. REVERENDO Grazie, Federale, grazie. È una storia che si trascina da molti anni e mi tormenta anche sull'altare! La coscienza di un sacerdote ha bisogno di serenità per potersi dedicare al suo ufficio... Ora il pensiero che io debba ricorrere a mille sotterfugi per stornare di notte le acque che dovrei dare al comune secondo gli obblighi di quel maledetto contratto, mi viene a turbare anche... Mi creda, non vorrei dirlo... mentre celebriamo la Santa Messa...⁵ Eh, eh, questo è peccato, è peccato!

258. FEDERALE Vi assicuro che avrete tutto il mio appoggio.

[...]

- p. 66⁶

260. FEDERALE Scusatemi, a che prezzo la vendete?

261. REVERENDO Vario, vario... non è sempre lo stesso... Se io vendo quell'acqua, dicevo, ai miei confinanti, faccio bene all'agricoltura, a cui il capo del governo dedica saggiamente tante cure.

262. FEDERALE La questione è che voi avete un contratto col comune, e la vostra acqua non è più vostra, è del comune!

263. REVERENDO Le assicuro, federale, che la città non sa che farsene di quell'acqua... Ma lasciano i rubinetti aperti, la notte! Cosa crede? Non è certo perché si lavino i piedi che consumano l'acqua! Salga sui tram, e senta che profumo! Io viaggio sempre con un fazzoletto inzuppato!

(CAVA IL FAZZOLETTO, LO ANNUSA; LO FA ANNUSARE AL FEDERALE)

264. FEDERALE Sono sicuro di ottenere la revisione del contratto. State tranquillo! C'è quell'altro intoppo però...

265. REVERENDO Per quello, non ho niente da fare! Ci pensi mio fratello Raffaele. Lui ce l'ha in casa e lui se lo piange!

- p. 67

[...]

⁴ Copione ds. suddiviso in quattro fascicoli: il primo composto dal frontespizio e dal prologo (fino a p. 25), il secondo dall'atto I (pp. 26-77), il terzo dall'atto II (la numerazione riprende dalla p. 1 fino alla p. 38), il quarto dall'atto III (la numerazione riprende dalla p. 1 fino alla p. 39). Sono presenti tagli e postille a penna nera, a matita blu, a matita rossa e a matita.

⁵ «anche... Mi [...] Santa Messa...» cass. a penna nera.

⁶ Pagina segnalata nel doc. I.

267. REVERENDO E chi ci sa parlare, con quello lì? È un pazzo!

268. VOCE DELLA MAESTRA (DOPO UN SINGULTO)

... fra tutte le donne...

269. REVERENDO (DOPO AVER PENSATO)

Mi sbaglierò, ma queste parole appartengono a qualcosa che io devo conoscere molto, molto bene!⁷

(SONO ARRIVATI DAVANTI ALLA PORTICINA)

Buongiorno, federale!

270. FEDERALE Buongiorno, reverendo, e grazie!

271. VOCE DELLA MAESTRA ... ora e nell'ora della nostra morte...

272. REVERENDO Ma queste parole?...

273. FEDERALE Sono l'Ave Maria, reverendo!

274. REVERENDO Eh, bravo, bravo, l'Ave Maria! Dunque voi fate esercitare le giovani non soltanto negli inni patriottici, ma anche nelle preghiere?... Oh, il fascismo è una santa cosa!⁸

(ESCE)

- pp. II – 21-22

152. RAFFAELE Non io, ma gli altri.

(A BASSA VOCE)

Lo mandiamo via!

(FORTE)

Te lo assicuro!

153. REVERENDO Ma poi il diavolo non è così brutto come si dice!

(PAUSA. GIOVANNI SI FERMA SORPRESO)

154. GIOVANNI E come sarebbe invece, bello? Ti piace Hitler? A quale santo della tua chiesa lo rassomigli?

155. REVERENDO Gli uomini non devono somigliare ai santi! Sarebbe bella! Somiglio a un santo, io?

156. RAFFAELE No!

⁷ «... fra tutte [...] molto bene!» cass. a matita blu.

⁸ «271. VOCE [...] santa cosa!» cass. a matita blu.

157. REVERENDO Si può essere uomini eccellenti, pur non somigliando ai santi. E Hitler non è certo un uomo da nulla.

158. GIOVANNI Ma il tuo Papa non la pensa così!

159. REVERENDO (AL COLMO DELL'INDIGNAZIONE)

Me lo devi dire tu a me come la pensa il Sommo Pontefice?⁹

160. GIOVANNI Il Papa li ha condannati!¹⁰

161. REVERENDO Quando, dove li ha condannati?

162. GIOVANNI Nei suoi discorsi! Leggilo l'Osservatore! È il tuo giornale!

163. REVERENDO Non vi ho mai trovato scritto, vuoi nei discorsi, vuoi nelle Encicliche, vuoi nelle omelie: Condanno il signor Hitler e il signor Mussolini.

164. GIOVANNI Non c'è scritto, ma si legge fra le righe!¹¹

165. REVERENDO (NON SAPENDOSI PIÙ CONTENERE)

Fra le righe? E chi ti ha concesso di leggere fra le righe del Sommo Pontefice?

[...]

168. AGOSTINA (A GIOVANNI) Manchi di rispetto a un sacerdote.

169. RAFFAELE Faresti perdere la pazienza anche a Cristo!¹²

170. REVERENDO (DOMINANDOSI) Devo pensare che non stai bene, che sei malato! Cùrati, figliuolo, cùrati!

- pp. II – 23-24

[...]

175. RAFFAELE (CON TONO DI CHI PRONUNCIA INSULTI SANGUINOSI)

Poeta!... Filosofo!... Mazzini!...

176. GIOVANNI Sì, viva l'anima!

(SALE SU UNA SEDIA)

Viva l'anima, perdio! Non la vuoi sentir nominare? Ebbene sta a sentire: Anima, anima, anima, anima... Viva l'anima! Viva il Papa!¹³ Viva Mazzini! Viva i reumi, il batticuore, il mal di capo!

⁹ «153. REVERENDO [...] Sommo Pontefice?» incorniciato e cass. a penna nera.

¹⁰ «Il Papa li ha condannati!»: «Il Papa li ha pure condannati!» con «pure» ins. a penna nera.

¹¹ «161. REVERENDO [...] suoi discorsi!» e «163. REVERENDO [...] 164. GIOVANNI» cass. a penna nera; due frecce a matita rossa collegano il testo non cass., modificando il dialogo in un'unica battuta di Giovanni: «160. GIOVANNI Il Papa pure li ha condannati! Leggilo l'Osservatore! È il tuo giornale! Non c'è scritto, ma si legge fra le righe!».

¹² L'intera battuta è cass. a penna nera.

¹³ «Viva il Papa!» cass. a matita blu.

Viva i miei pidocchi! E abbasso te, reverendo del diavolo!¹⁴ Abbasso te, Raffaele! Abbasso te, Saveria! Da questa sedia, che è il trono del mondo, perché vi parla un uomo onesto, dico e proclamo che, se dipenderà da me, Agostina non sposerà mai quel corvaccio maledetto del federale!

177. AGOSTINA (GETTA UN GRIDO)

Mamma, Zio!

(QUASI SVIENE)

Muoio!

[...]

- p. II – 32

[...]

230. RAFFAELE Ah, no?

(AL REVERENDO)

No?

231. REVERENDO No!... Ci siamo messi d'accordo, nell'altra stanza, d'inventare una piccola storia!

232. RAFFAELE Buon sangue non mente! Anche tu ti compiacci di dirle, le bugie!

233. REVERENDO Ma a fin di bene! Volevamo convincere quel cuore di sasso.¹⁵

234. RAFFAELE E a me, perché l'avete detto?

[...]

- p. II – 35

248. AGOSTINA (AL REVERENDO) Ma zio, le parole che hai dette non sono di un santo!

249. REVERENDO E di chi sono?

250. AGOSTINA Di Martin Lutero!

251. REVERENDO Fanno brodo lo stesso!¹⁶

252. FEDERALE E dopo la vittoria, vi metteremo a tutti una scopa in mano, preti, intellettuali, borghesi!

¹⁴ «E abbasso [...] del diavolo!» cass. a penna nera.

¹⁵ La battuta n. 231 è attribuita ad Agostina con una modifica a matita blu; «232. RAFFAELE [...] 233. REVERENDO» è cass. a penna nera e una freccia a matita blu collega il testo non cass.: del dialogo rimane un'unica battuta di Agostina: «231. AGOSTINA No!... Ci siamo messi d'accordo, nell'altra stanza, d'inventare una piccola storia! Ma a fin di bene! Volevamo convincere quel cuore di sasso.».

¹⁶ «248. AGOSTINA [...] lo stesso!» incorniciato e cass. a penna nera.

(ENTRA RAFFAELE)

[...]

- p. III – 12

[...]

64. GIOVANNI Vedremo quello che si può fare

(SI AVVIA)

65. RAFFAELE (GRIDANDO A GIOVANNI)

Caprone democratico!!!!!! Te lo vuoi scrivere?

(SCANDENDO)

Caprone democratico!

(GIOVANNI E IL TENENTE ESCONO)

SCENA V

(RAFFAELE e il negro)

66. RAFFAELE Ahi, ahi, ahi!

(s'avvicina alla porta della chiesa, dalla quale viene e non viene un'armonia d'organo)

Se potessi, entrando di qui e uscendo dalla sagrestia?!¹⁷

(guarda per un buco della porta e fa un passo indietro)

Madonna del Carmine!

- pp. III – 16-18

[...]

79. UFFICIALE Sì, sì!

(Gli mettono sulla testa a piramide i berretti neri con le aquile dorate)

80. RAFFAELE (GRIDANDO VERSO LA STRADA CHE PASSA DIETRO LE QUINTE)

Ehi, voi, voi! Che avete da guardare? Che avete da ridere? Vi ricordo che stavate sempre col braccio così davanti a me! E siete andati in campagna da mio padre, e avete disturbato quel povero vecchierello!

A domandargli il mio secondo nome, che io stesso non lo rammentavo più, per farmi fare due volte all'anno l'onomastico, e mandarmi due volte regali e telegrammi, ché uno non vi bastava! E te, ti ricordo che, una volta, per salutarmi in fretta, ti desti un pugno sulle lenti e ti facesti male agli occhi (che dovevi accecare)!

¹⁷ «65. RAFFAELE [...] dalla sagrestia?!» cass. con segni sottilissimi a matita.

Te, sì... e te altro, una domenica, ti facesti pulire le scarpe sette volte dal lustrino che lavorava davanti a casa mia, per potermi salutare e sorridere, coi tuoi dentacci di cavallo, quando uscivo dal mio portone!... E tu, tu, tenevi un ritratto del segretario del Partito in costume da bagno, col pettaccio nudo in fuori, nella camera di tua figlia!... e tu, non nascondere il naso, ch  lo infilavi sotto la mia ascella, quando mi rimanevi dietro nel momento della fotografia per i giornali!... e ora mi venite a fare quella faccia! Eh!

(Risponde a una qualche boccaccia tirando fuori la lingua)

Sì, a tua sorella!...

(supplicando)

E voi, signor Giudice non dite a nessuno che mi avete visto cos ! Cucitevi la bocca, per questa volta! Non suonate la tromba al vostro solito, per tutto il paese!

(Gli arriva una sassata)

Figli di puttana!¹⁸

75. NEGRO (SI ALZA PER CACCIARLI)

Via, via, via!

[...]

- pp. III – 19-20

[...]

84. RAFFAELE Ah, qui eri nascosto, tu? E io che ti cercavo per mare e per terra!

(Guarda dentro la chiesa)

Come? È scomparso tutto!

85. REVERENDO Raffaele, se vuoi, confessati con me!

86. RAFFAELE Ma neanche a pensarlo! Non lo devi pensare per niente che io mi confesso con te!

87. REVERENDO Per quale ragione?

88. RAFFAELE Perché io, a te, cose mie non voglio farne sapere! Una volta feci questo sbaglio, e me ne pentii per quanti capelli ho in testa!... Ti dissi che nostra madre aveva avuto un piccolo screzio con me, e tu subito ti avvoltolasti la sottana alle gambe, e corresti al suo capezzale... e la convincesti a fare testamento in favore tuo!¹⁹

89. REVERENDO Bada a quello che predico io e non a quello che faccio io!

90. RAFFAELE E allora non badare nemmeno tu a quello che ho fatto io!

¹⁸ «(Gli arriva [...] di puttana!» cass. a penna nera.

¹⁹ «85. REVERENDO [...] favore tuo!»: l'intero dialogo   marcato nel margine destro da una sottile linea, affiancata da un punto interrogativo a matita rossa.

91. REVERENDO Ma carissimo Raffaele, non è a me che confesserai i tuoi peccati! Io sono un povero peccatore!

92. RAFFAELE E a chi dunque confesserò i miei peccati?

93. REVERENDO Al Signore che è nei cieli!

94. RAFFAELE E lascia che io vada nei cieli – e intanto faccio le corna!²⁰ Tutti mi volete morto! – e lì²¹ mi confesserò!

95. REVERENDO Lì è troppo tardi, lo sai, per confessarsi e pentirsi! Il pentimento deve avvenire quaggiù!

[...]

III. Richiesta di revisione²²

On.^{le} Presidenza del Consiglio dei Ministri

Direzione Generale del Teatro

Ufficio Censura

Il sottoscritto Riccardo Antonelli in qualità di rappresentante legale della Compagnia sociale “Teatro Pirandello” chiede a codesta spett.^{le} Presidenza che gli venga rilasciato il N.O. per la rappresentazione della commedia in tre atti ed un prologo dal titolo “Raffaele” di Vitaliano Brancati.

Con osservanza

Riccardo Antonelli

Roma 26/1/51

²⁰ «89. REVERENDO [...] le corna!» cass., a penna nera fino a «fatto io!», quindi con segni a matita blu e rossa.

²¹ «lì» corr. in «in cielo» a matita blu.

²² Ms. a penna nera sulla prima facciata di un foglio doppio in carta bollata. In fondo alla c. è presente il timbro della Presidenza dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato a penna nera con n. di protocollo 65061, n. di posizione 5740 e data, apposta a mezzo di timbro, 26 gennaio 1951, e la seguente nota ms. a matita rossa e accompagnata da una firma non completamente decifrabile: «Ritirato il Copione di “Raffaele” || In fede Fausto Anili [?] || 16/5/51».

IV. Articolo di giornale²³

Prosa

La Libertà

9.2.51

Le disavventure dell'audace Raffaele

Una delle commedie che maggiormente hanno suscitato l'interesse del pubblico in questo inizio di annata è senza dubbio *Raffaele* di Vitaliano Brancati²⁴. Come ha raccontato un settimanale milanese a rotocalco, la commedia è stata trasmessa qualche tempo addietro alla radio, dove ha avuto il suo battesimo molto contrastato, perché nella sua opera dal titolo apparentemente così scialbo, l'arguto scrittore siciliano riprende molti di quei motivi di critica al passato regime, che già avevano costituito il tema dominante de *Il vecchio con gli stivali* e de *Il Bell'Antonio*. Nel corso della prima trasmissione, l'edizione che della commedia fu data dalla compagnia romana della RAI venne registrata per potere essere messa nuovamente in onda. Ma al momento della ripresa i tecnici constatarono che una parte della trasmissione era andata distrutta... Ma le disavventure di *Raffaele* non erano ancora finite!²⁵

In questi giorni la commedia doveva essere messa in scena a Roma dal Teatro Pirandello con l'interpretazione di Giuseppe Porelli e l'attore improvvisamente si ammalava, sicché non potevano essere neppure ricominciate le prove. Ad ogni buon conto il testo della commedia è ora pubblicato nel nuovo numero della rivista *Scenario* dove possono leggersi anche alcune lettere inedite della nostra grande tragica Eleonora Duse raccolte da Achille Fiocco.²⁶

Il sommario dell'interessante fascicolo della rassegna quindicinale degli spettacoli contiene anche articoli di Roberto Campa, Giovanni Calendoli, Giuseppe Bevilacqua, Alberto Pironti ed una gustosa tavola del pittore Onorato, il principe dei caricaturisti teatrali.

VISTO DALL'ON. ANDREOTTI²⁷

V. Appunto per il Sottosegretario²⁸

²³ Ritaglio di giornale marcato con un segno a matita rossa e incollato su un foglio con intestazione e postille ms. a penna nera.

²⁴ «*Raffaele* di Vitaliano Brancati» sottolineato a matita rossa. L'intera frase è marcata nel margine destro da un tratto a penna nera, accompagnato dalla seguente postilla ms.: «quale pubblico?».

²⁵ «venne registrata [...] finite!» marcato con un segno a matita nel margine destro.

²⁶ «In questi [...] Fiocco.» marcato con un segno a matita nel margine sinistro.

²⁷ Nota apposta a mezzo di timbro.

DB/CJ

Teatro – III[^]Commedia “Raffaele” di BrancatiAPPUNTO PER L’ON. SOTTOSEGRETARIO

La Commissione Consultiva per la Censura Teatrale ha esaminato, nella riunione del giorno 9 corrente, la commedia di Vitaliano Brancati “RAFFAELE”, già autorizzata, con alcuni tagli, per la radiodiffusione.

La trama del lavoro è nota e ricalca i temi già in precedenza trattati dall’A. intorno a fatti, episodi e personaggi del regime fascista.

In modo particolare, si tratta di un brutto lavoro con motivi e spunti di discutibile buon gusto, spesso pericolosi per l’ordine pubblico e talvolta irriguardosi per il Pontefice e la Chiesa.

Per tali motivi, e soprattutto per timore di prevedibili reazioni tra il pubblico in teatro – la commedia dovrebbe essere presentata al Teatro Pirandello – e fuori, due Commissari, e precisamente il dott. Caporaso rappresentante del Ministero degli Interni e il dott. De Leoni, rappresentante del Ministero del Lavoro, si sono dichiarati nettamente contrari alla concessione del nulla osta.

I Commissari De Biase, Lodovici e Zuccaro, hanno invece espresso il parere che la commedia, con nuovi e più larghi tagli, possa essere autorizzata, e ciò anche in considerazione delle eventuali speculazioni politiche che seguirebbero ad un divieto.

Il sottoscritto concorda con quest’ultimo parere e sottopone, comunque, la questione alle decisioni dell’E.V.

Ad ogni buon fine si allega il testo del lavoro.

IL DIRETTORE GENERALE

VI. Articolo di giornale²⁹

²⁸ Ds.; data ms. a penna nera. In alto a destra si legge la seguente nota ms. a penna blu: «Duplicato dell’appunto inviato il 15 febbraio 1951» (con «inviato il 15» da «del 15»).

²⁹ Ritaglio di pagina di giornale; articolo marcato con segni a matita rossa. Il nome della testata e la data sono ms. a matita.

L'Unità – 13-4-1951

IL GAZZETTINO CULTURALE

NOTIZIE DEL TEATRO

Raffaele e i censori

[...] Avesse gettato fango sulla guerra di liberazione, avesse scritto che i partigiani e i comunisti sono assassini e traditori della Patria, si sarebbe meritato la stima di tutti gli ufficiali disprezzatori del *culturame*, avrebbe dato un contributo alla difesa della «civiltà occidentale»; ma ha osato dileggiare gli orbace e i saluti al duce, ed ecco che gli squadristi di Via Veneto si risentono.

C'è da chiedersi soltanto fino a quando si lascerà che questi servi sciocchi continuino ad attentare impunemente alla libertà della nostra cultura, dei nostri scrittori, dei nostri intellettuali, fino a quando continuerà a pesare il silenzio su tutti questi intrighi di corridoio.³⁰

l.l.

VII. Scheda valutativa³¹

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

N. 5740

Copione

R.A.I.³²

Autore Vitaliano BRANCATI

Osservazioni;

L'autorizzazione viene chiesta dalla RAI che rappresenterà il lavoro sul Terzo Programma il 29 novembre 1961.

RAFFAELE

³⁰ L'intero paragrafo è marcato con un segno a matita rossa nel margine sinistro.

³¹ Il documento, ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato (B), ci giunge anche in una copia su un foglio di carta velina (C). La sigla (ms. a matita verde) e le firme del Direttore Generale e del Relatore (ms. rispettivamente a matita fucsia e a penna nera) sono assenti in C.

³² «R.A.I.» in B ds. con nastro rosso.

Il testo è già stato approvato per la RAI medesima il 3 novembre 1950 con alcuni tagli³³.

Nella presente edizione, leggermente sfrondata rispetto a quella precedente, sono stati apportati i tagli effettuati sul vecchio testo alle pagg. 33 34 e 40³⁴ del I° atto; alla pag. 19 del II° atto; alle pagg. 12 e 13 del III° atto, su iniziativa della medesima RAI³⁵.

NULLA PER LA CENSURA

De Biase

Roma, li 23 novembre 1961

V. IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

IL RELATORE

F. Colonna

VIII. Copione³⁶

a. Nulla osta³⁷

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

*La Compagnia **R.A.I.***

*è autorizzata a rappresentare «**Raffaele**»*

*di **Vitaliano Brancati***

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

³³ «stato approvato [...] alcuni tagli» in B sottolineato a matita rossa.

³⁴ «33 34 e 40 del I° atto» da «33 e 34 del I° atto»: in B la modifica è apportata con una sovrascrizione ds., in M con una correzione ms. a penna nera.

³⁵ «stati apportati [...] medesima RAI» in B sottolineato a matita rossa; l'intero paragrafo è marcato con due linee a matita rossa nel margine sinistro.

³⁶ Copione edito in «Teatro-Scenario», III, 3, 1-15 febbraio 1951, pp. 17-32. Alla sinistra del titolo, una parola ms. a matita è illeggibile perché coperta dal nulla osta, che, incollato sulla prima p. del copione, copre parzialmente il testo.

³⁷ Nulla osta prestampato e compilato a penna nera; data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

Copione N. 5740 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 30 NOV 1961

p. Il MINISTRO

f.to Folchi

b. Testo³⁸

- p. 17

[...]

GIOVANNI – Non lo sei. L'ho sentito.

RAFFAELE – Non lo sono.

(Suona il campanello. Pausa. Raffaele sta in ascolto, poi chiama).

RAFFAELE – Saveria! È venuta Agostina?

VOCE DI SAVERIA – No.

RAFFAELE – E chi ha suonato?

VOCE DI SAVERIA – La nipote del portiere.

RAFFAELE *(brontolando)* – La nipote del portiere! Non ha altro da fare, la nipote del portiere, che venirmi a suonare il campanello?³⁹

GIOVANNI *(scuotendo la testa e storcendo la bocca)* – Un padre che manda la propria figlia dal federale per sapere se gli hanno concesso l'appalto *(ancora più sprezzante)* della spazzatura!

[...]

GIOVANNI – Non è vero! Non c'è una legge che obblighi a prendere la tessera. La si può prendere o non prendere.

RAFFAELE – Ma se non la si prende, uno poi la prende... Non mi far dire villanie! *(suona il campanello. Raffaele esaltato)* Mi daranno l'appalto, ne sono sicuro! Basterà una telefonata del federale! Il podestà si mette così quando gli telefona il federale! *(si piega sui ginocchi e si curva fino a terra portando all'orecchio una mano chiusa come se stringesse il ricevitore telefonico e levando l'altra nel saluto romano. Si risollewa)* E in estate andrò a fare la cura a Chianciano! La salute, prima di tutto! *(chiamando)* Saveria! Chi è?

³⁸ A p. 17, accanto all'elenco dei personaggi, sono segnati ms. a matita i nomi di alcuni degli attori corrispondenti. Sono presenti tagli e postille a matita e matita rossa.

³⁹ «*(Suona il [...] il campanello?)*» cass. a matita.

VOCE DI SAVERIA – Il nostro vicino di sotto ti prega di non passeggiare per la stanza perché dice che sembri un cavallo, e lui non può dormire!

RAFFAELE – Dormono anche di pomeriggio! Un galantuomo non è padrone di camminare nella propria casa. (*cammina in punta di piedi*) Ah, se avrò io l'appalto: anzi, non io, perché io i quattrini non ne ho; se l'amico mio avrà l'appalto, lascerò questa casa di cartone che traballa al vento e rimbomba sotto i passi come un tamburo...⁴⁰ Andrò a Chianciano! E tu verrai con me!

GIOVANNI (*riprendendo la posa statuaria*) – Preferisco bere gli sputi che meriti tu piuttosto che l'acqua di Chianciano procurata con quel denaro!

[...]

- p. 21

[...]

FEDERALE – Senza dubbio, credere! Noi dobbiamo credere, obbedire e combattere...

PARNETI – Il fondamento della società fascista è la fede. In questo senso, fascismo e cristianesimo sono la stessa cosa.⁴¹

FEDERALE (*fra sé*) – Questo qui mi combina sempre degl'imbrogli!

[...]

- pp. 23-24

[...]

MAESTRA – Mio zio, il prete, aveva ragione! Ah, che schifo! (*piange ancora più dirottamente, mugolando fra i singhiozzi parole che non si comprendono*)

FEDERALE (*avvicina l'orecchio alla bocca della ragazza*) – Ma che dite? Ma che dite?... Come?... «Sassate in una strada stretta»? A chi, a me? E perché in una strada stretta? Ah, perché io non possa ripararmi!... Che?... «Subitanea»? Che cosa, subitanea?... Morte?!⁴² (*levandosi pieno di sdegno*) Sentite, basta! Peggio per voi! Io, donne, ne ho quante ne voglio! Non ho bisogno di una cretina come voi!... Ditemi piuttosto il nome di quel ragazzino e di suo padre!

MAESTRA (*recisa*) – No!

[...]

REVERENDO – Ebbene, federale, io sono disposto, io sono dispostissimo... Se la cosa si combina, mia nipote avrà tutto il mio... Dopo la mia morte, s'intende.

FEDERALE – Naturalmente! E vedrete che aggiusteremo la faccenda delle acque demaniali.

⁴⁰ «(*chiamando*) Saveria! [...] un tamburo...» cass. a matita.

⁴¹ «In questo [...] stessa cosa.» marcato nel margine destro con una linea a matita.

⁴² «Ma che dite?... [...] Morte?!» marcato nel margine sinistro con una linea a matita.

REVERENDO – Grazie, federale, grazie. È una storia che si trascina da molti anni e mi tormenta anche sull’altare! La coscienza di un sacerdote ha bisogno di serenità per potersi dedicare al suo ufficio... Ora il pensiero che io debba ricorrere a mille sotterfugi per stornare di notte le acque che dovrei dare al Comune secondo gli obblighi di quel maledetto contratto, mi viene a turbare anche... Mi creda, non vorrei dirlo... mentre celebriamo la Santa Messa... Eh, eh, questo è peccato, è peccato!

FEDERALE – Vi assicuro che avrete tutto il mio appoggio.

REVERENDO – D'altronde, se io vendo ai miei confinanti un po' di quell'acqua che per contratto dovrei dare al Comune...

FEDERALE – Scusatemi, a che prezzo la vendete?

REVERENDO – Vario, vario... non è sempre lo stesso... Se io vendo quell'acqua, dicevo, ai miei confinanti, faccio bene all'agricoltura, a cui il capo del governo dedica saggiamente tante cure.

FEDERALE – La questione è che voi avete un contratto col Comune, e la vostra acqua non è più vostra, è del Comune!

REVERENDO – Le assicuro, federale, che la città non sa che farsene di quell'acqua... Ma lasciano i rubinetti aperti, la notte! Cosa crede? Non è certo perché si lavino i piedi che consumano l'acqua! Salga sui tram, e senta che profumo! Io viaggio sempre con un fazzoletto inzuppato! (*cava il fazzoletto, lo annusa; lo fa annusare al federale*)

FEDERALE – Sono sicuro di ottenere la revisione del contratto. State tranquillo!⁴³ C'è quell'altro intoppo però...

REVERENDO – Per quello, non ho niente da fare! Ci pensi mio fratello Raffaele. Lui ce l'ha in casa e lui se lo piange! (*si avvia verso la porticina accompagnato dal federale*)

[...]

FEDERALE – Vostro fratello!

RAFFAELE – Mio fratello, il prete? (*gridando*) Si è presa tutta la dote di mia madre con un testamento strappato al letto di morte!⁴⁴ E osa ancora...!

FEDERALE – Siete uno sciocco! Vostro fratello l'abate è disposto a dichiarare Agostina sua erede universale.

[...]

- p. 27

[...]

RAFFAELE (*col tono di chi pronuncia insulti sanguinosi*) – Poeta!... Filosofo!... Mazzini!...

⁴³ «FEDERALE – Naturalmente! [...] State tranquillo!» incorniciato con segni a matita e marcato a margine con due «X» a matita rossa. Il testo da «anche... Mi» a «Santa Messa...» è cass. a matita.

⁴⁴ «con un [...] di morte!» incorniciato a matita e marcato nel margine destro con una «X» a matita e a matita rossa.

GIOVANNI – Sì, viva l'anima! (*sale su una sedia*) Viva l'anima, perdio! Non la vuoi sentir nominare? Ebbene sta a sentire: anima, anima, anima, anima... Viva l'anima! Viva il Papa! Viva Mazzini! Viva i reumi, il batticuore, il mal di capo! Viva i miei pidocchi! E abbasso te, reverendo del diavolo!⁴⁵ Abbasso te, Raffaele! Abbasso te, Saveria! Da questa sedia, che è il trono del mondo, perché vi parla un uomo onesto, dico e proclamo che, se dipenderà da me, Agostina non sposerà mai quel corvaccio maledetto del federale!

AGOSTINA (*getta un grido*) – Mamma, zio! (*quasi sviene*) Muoio!

[...]

- p. 30

[...]

SCENA V

(*Raffaele e il negro*)

RAFFAELE – Ahi, ahi, ahi! (*s'avvicina alla porta della chiesa, dalla quale viene e non viene un'armonia d'organo*) Se potessi, entrando di qui e uscendo dalla sagrestia?! (*guarda per un buco della porta e fa un passo indietro*) Madonna del Carmine!

NEGRO – Cosa?

RAFFAELE – Vieni qui, guarda!

NEGRO (*accosta l'occhio al buco della porta*) – Non c'è niente!

RAFFAELE – Come, niente? E quel catafalco, non lo vedi?

NEGRO – Cata-falco?

RAFFAELE – Sì, quel mucchio, lì, con un velo nero sopra?

NEGRO – Mucchio? Dove?

RAFFAELE – Nel mezzo della chiesa.

NEGRO – Nel mezzo della chiesa, niente... pulito! Pavimento pulito!

RAFFAELE – Ma come? Non la vedi, quella bara?

NEGRO (*toccandosi la fronte*) – La, la, la! Stai male... male!

RAFFAELE – Non lo senti questo suono d'organo, questa musica?

NEGRO – Musica? La, la, la! Hai la febbre! (*torna ad accovacciarsi davanti al recinto e riprende la sua difficile operazione*) Ha febbre! Vede cose che non ci sono!

(*In mezzo alla musica d'organo, voci appena appena percettibili: Italia... Italia!... Saeculorum!*)

⁴⁵ «E abbasso [...] del diavolo!» incorniciato da segni a matita e accompagnato nel margine sinistro da una «X» a matita e a matita rossa.

RAFFAELE – Hai sentito? Hai sentito? Parlano!

NEGRO – La, la, la! Febbre!

VOCE – Così, l'Italia è morta! E sono morte le sue case, e i suoi vecchi cortili, e le passeggiate al sole, e le villeggiature, e le feste, e le risate! E sono morti il pane, il lavoro, i materassi, le coperte, i mantelli! E i suoi campanili, e le sue alte terrazze, sono dentro la terra, sepolti, e la gente vi cammina sopra! E gli orologi delle piazze, lente ruote che girando ci portarono al primo vagito, e alla prima faticosa parola, e al primo sudato passo, e al primo smanioso amore, e al primo irrespirabile dolore, sono spezzati, e il carro della vita si è rovesciato; e le cose più care ne son cadute fuori!... E tra poco dai recinti spinati delle terre immerse nella nebbia e da quelle accecate dal sole, come armenti cacciati innanzi a sassate, rincaseranno nelle macerie gli ingiuriati e vituperati in tutte le lingue! E il tardo nottambulo, il cui passo non desta più echi perché gli echi sono morti insieme agli antichi portici, e le scarpe consunte non danno più suono, che udrà vicino alla porta di colui che torna dalla Germania? «Mi hanno mutilato!» E alla porta di chi torna dalla Polonia? «Mi hanno percosso!» E alla porta di chi torna dall'Africa? «Mi hanno sputato!» E alla porta di chi torna dalle Americhe? «Mi hanno fischiato!» E nelle case senza specchi né imposte verranno ad abitare l'Orrore, il Rancore, l'Avvilimento e la Discordia, finché, seminata come ginestra, la lenta libertà, spezzando la rovina di ferro, e fiorendo di oblio, misericordia e speranza...

(Entra il tenente inglese seguito da alcuni soldati e partigiani. Subito la musica e la voce si spezzano. Il tenente e il seguito hanno le mani cariche di berretti fascisti)⁴⁶

SCENA VI

[...]

UFFICIALE – Sì, Sì!

(Gli mettono sulla testa a piramide i berretti neri con le aquile dorate)

RAFFAELE *(gridando verso la strada che passa dietro le quinte)* – Ehi, voi, voi! Che avete da guardare? Che avete da ridere? Vi ricordo che stavate sempre col braccio così davanti a me! E siete andati in campagna da mio padre (e avete disturbato quel povero vecchierello!) a domandargli il mio secondo nome, che io stesso non lo rammentavo più, per farmi fare due volte all'anno l'onomastico, e mandarmi due volte regali e telegrammi, ché una volta non vi bastava! E te, ti ricordo che, una volta, per salutarmi in fretta, ti desti un pugno sulle lenti e ti facesti male agli occhi (che dovevi accecare!). Te, sì... E te altro, una domenica, ti facesti pulire le scarpe sette volte dal lustrino che lavorava davanti casa mia, per potermi salutare e sorridere, coi tuoi dentacci di cavallo, quando uscivo dal mio portone!... E tu, tu, tenevi un ritratto del segretario del partito in costume da bagno, col pettaccio nudo in fuori, nella camera di tua figlia!... E tu, non nascondere il naso, ché lo infilavi sotto la mia ascella, quando mi rimanevi dietro nel momento della fotografia per i giornali!... E ora mi venite a fare quella faccia! Eh! *(risponde a una qualche boccaccia tirando fuori la lingua)* Sì, a tua sorella!... *(supplicando)* E voi, signor giudice, non

⁴⁶ L'intera scena è cass. a matita.

dite a nessuno che mi avete visto così! Cucitevi la bocca, per questa volta! Non suonate la tromba al vostro solito, per tutto il paese! (*gli arriva una sassata*) Figli di puttana⁴⁷!

NEGRO – Via, via, via!

[...]

- p. 31

REVERENDO – Per quale ragione?

RAFFAELE – Perché io, a te, cose mie non voglio farne sapere! Una volta feci questo sbaglio, e me ne pentii per quanti capelli ho in testa!... Ti dissi che nostra madre aveva avuto un piccolo screzio con me, e tu subito ti avvoltesti la sottana alle gambe, e corresti al suo capezzale... e la convincesti a fare testamento in favore tuo.

REVERENDO – Bada a quello che predico io e non a quello che faccio io!

RAFFAELE – E allora non badare nemmeno tu a quello che ho fatto io!⁴⁸

REVERENDO – Ma carissimo Raffaele, non è a me che confesserai i tuoi peccati! Io sono un povero peccatore!

[...]

- p. 32

RAFFAELE (*a parte*) – È un pazzo, è un pazzo!

GIOVANNI – Dove siamo, qui? Alle spalle dell'umanità? Sul rovescio della terra? Sul cucuzzolo di mia sorella?⁴⁹ Dove siamo?

UFFICIALE (*va a mettersi sotto la nicchia*) – Siamo dove ci hanno portato imbarchi sotto le bombe, viaggi fra sottomarini... (*seguendo Giovanni che è scivolato giù dalla nicchia e scende i gradini del sagrato*) Sbarchi notturni col cuore che faceva così nella gola, e la gola dentro l'acqua! Siamo dove le nostre donne hanno pregato sempre che non fossimo, e voi avete voluto che fossimo: in un campo di battaglia!

[...]

⁴⁷ «puttana» cass. a matita.

⁴⁸ «Ti dissi [...] fatto io!» incorniciato a matita e marcato nel margine destro e sinistro da una «X» rispettivamente a matita e a matita rossa.

⁴⁹ «Sul cucuzzolo di mia sorella?» sottolineato a matita e affiancato nel margine sinistro da una «X» a matita.

I. Richiesta di revisione²

Milano 27/12/1960

On. Ministero Del Turismo e Dello Spettacolo

Direzione Generale Del Teatro

Div. III° Ufficio Censura

Via della Ferratella 51

ROMA

Il Sottoscritto Lucio Minunni Ardenzi capocomico della Compagnia "Gino Cervi e Massimo Girotti" fa domanda a codesta On. Direzione affinché voglia concedere il visto di censura alla novità³ di Vitaliano Brancati: "Raffaele"

Con osservanza

(Lucio Minunni Ardenzi)

Lucio Minunni Ardenzi

II. Scheda valutativa⁴

¹ I documenti sono conservati in una cartellina intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore. All'interno si trova un sottofascicolo dalle stesse caratteristiche e nella cui facciata interna si legge la seguente dicitura: «già approvato per il teatro col 19547 del 19-1-61 s.t.».

² Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo. Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro dell'Organizzazione Teatrale Ardenzi, diretta da Gino Cervi. Sul lato destro della c. si legge, ms. a matita blu: «5740 | 3.11.50 | R.A.I.». In fondo alla c. è presente il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale, compilato a penna blu con n. di protocollo 19547 e data, apposta a mezzo di timbro, 29 dicembre 1960, e la seguente nota ms. a penna blu: «Ritirato il copione il 17/gen/'61 || Fernando Colia [?]».

³ «alla novità» sottolineato a matita blu.

⁴ Il documento ci giunge in doppia copia: una minuta (M), ds. su quattro fogli di carta velina, e una bella copia (B), ds. sulle quattro facciate di un foglio doppio prestampato, con nastro nero fino a «strali di libero pensatore.» e con nastro rosso da «Con provvedimento n. 5740» in poi. In B sono presenti alcune correzioni ms. che sono state riportate a testo e segnalate in nota *ad loc.* Assenti in M, in B la data e la firma del Direttore

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 19547

Copione "RAFFAELE"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

L'autorizzazione viene chiesta dal Sig. Ardenzi, in rappresentanza della compagnia "Gino Cervi – Massimo Girotti" che intende rappresentare il lavoro nella corrente stagione teatrale.

Quest'opera di Brancati ci riconduce nell'avvilente clima sociale del fascismo, e mette in risalto le deformazioni delle coscienze e la servile corruzione del carattere morale che hanno contrassegnato il costume nazionale di un ventennio.

Raffaele Scarmacca è un pavido e neghittoso rappresentante del ceto medio di una imprecisata provincia italiana: in cuor suo non approva le sopraffazioni e possiede abbastanza buon senso per criticare i fanatismi ipocriti che portano alla conquista dei privilegi nella scala delle gerarchie civili; ma in pubblico si mostra capace di ogni bassezza, non soltanto per essere agevolato ad ottenere l'appalto municipale cui aspira, ma anche per salvarsi dalle sanzioni disciplinari che gli vengono minacciate per aver partecipato ad una cerimonia nuziale⁵ indossando il tight invece dell'uniforme fascista. Naturalmente, questa sua infrazione all'obbligo militaresco delle uniformi è stata riferita al federale da un giovanotto balbuziente e inetto che esercita la delazione per arrampicarsi fino alla sedia di qualche impiego.

Per colmo di sventura la fede fascista di Raffaele, per essere creduta, deve giungere ad un livello di fanatismo pagliaccesco, allo scopo di indurre l'opinione delle gerarchie locali a non tener conto della macchia politica che disonora la famiglia Scarmacca: infatti, un fratello di Raffaele – che si chiama Giovanni – è un antifascista incoercibile, che si è ridotto in miseria per non abdicare al sentimento mazziniano della libertà. L'altro fratello, il reverendo Luigi, rappresenta invece l'accomodante acquiescenza del clero di fronte al corso delle vicende politiche.

Una riunione presso il federale – caoticamente connessa ad una seduta della Commissione di disciplina – offre lo spunto all'autore per abbozzare sulla scena un diffuso campionario della paccottiglia umana che per paura sceglieva la strada di un apparente conformismo: in questa

Generale e del Relatore, ms. rispettivamente a matita rossa e a penna blu e qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata. Assente in M, in B la sigla di De Biase è autografa a matita blu. Le note ms. sono presenti solo in B (a penna blu), mentre in fondo alla seconda c. di M si legge, ms. a matita, «9/C».

⁵ Ds.: «nuziale», in B corr. a mano con penna nera.

adunanza la mormorazione nell'orecchio del "camerata" più vicino contrasta⁶ con le comiche esplosioni collettive di entusiasmo e disciplina che fanno eco alle parole del federale, temuto miles gloriosus della commedia.

Finalmente la ruota della fortuna si avvia⁷ a girare per il verso favorevole al povero Raffaele, e precisamente quando il federale – rassicurato in proposito dal reverendo Luigi – si decide a chiedere in isposa la figlia di Raffaele che erediterà tutte le sostanze del prete alla morte di costui. Ma prima di rendere ufficiale la sua richiesta il federale esige che Raffaele induca il fratello Giovanni ad abiurare al suo credo politico con una bella lettera al duce. Purtroppo il mazziniano rifiuta di sottomettersi all'imposizione e lascia che il pavido Raffaele continui a navigare tra i suoi guai, allontanato⁸ sempre di più dal sogno di questo matrimonio che sarebbe stato altresì provvidenziale all'agognato appalto.

Dal dissidio, peraltro, il libero pensatore trae lo spunto per rinfacciare a Raffaele tutte le bassezze morali che lo degradano nel suo ipocrita e interessato compromesso con il fascismo.

Da parte sua il federale non ha perduto il tempo⁹ con la figlia di Raffaele, che confida alla madre il suo stato di gravidanza. Ma ancora una volta il matrimonio riparatore non si farà se prima Raffaele non avrà indotto Giovanni a presentare almeno una domanda di arruolamento volontario nella milizia fascista: la guerra è imminente. Ma il riottoso Giovanni non farà la domanda e non partirà per la guerra, mentre il disgraziato Raffaele sarà tra i primi ad essere richiamato alle armi, grazie al tiro maligno del federale che gli fece firmare un modulo senza che la vittima si rendesse conto di ciò che sottoscriveva.

Quando poi le sorti della guerra volgevano al peggio, il primo a squagliarsela fu il federale, il quale, però, ebbe cura di trasmettere a Raffaele il suo potere e la sua carica. E così il poveretto si ritrova buffonescamente nei panni di federale quando le truppe alleate, invasa la Sicilia, lo arrestano. Sarà allora il mazziniano Giovanni a intercedere per la sua salvezza e ottenerne la liberazione, con una dignità che incontra le simpatie degli stessi "liberatori",¹⁰ ai quali tuttavia non risparmia i suoi strali di libero pensatore.

Con provvedimento n. 5740 del 3 novembre 1950 la R.A.I. ottenne l'autorizzazione a diffondere per radio questo lavoro¹¹.

Successivamente, nel gennaio 1951, l'autorizzazione venne chiesta dalla compagnia che agiva al Teatro Pirandello di Roma. Furono manifestate perplessità in quella occasione, circa i possibili inconvenienti che la rappresentazione poteva provocare nell'ordine pubblico, ma dopo qualche mese di attesa gli interessati rinunciarono alla revisione e in data 16 maggio 1951 ritirarono il lavoro.

⁶ Versione di M che integra la parola «contrastata», in B parzialmente illeggibile a causa di una macchia di ruggine.

⁷ In M «avvia» è corr. ms. a penna blu da «risolve», che corr. a sua volta un «decide» ds.

⁸ In M «allontanato» è corr. ms. a penna blu da «allontanandosi».

⁹ Ds.: «il suo tempo», con «suo» cass. a penna in B.

¹⁰ La virgola è ins. in B ms. a penna nera.

¹¹ In B l'intera frase è sottolineata a penna blu.

Il giudizio di censura sul presente testo – per essere legittimo e aggiornato allo spirito della legislazione vigente – deve rimanere svincolato da qualsiasi considerazione o suggestione in merito al contenuto politico del lavoro. Si tratta evidentemente di un'opera che vuol tracciare sulla scena la condanna morale del vituperato e scomparso¹² costume politico. A questo fine l'autore sceglie la strada della comicità, l'unica peraltro che si addica alla inconsistenza del carattere di questi personaggi presi dalla più facile e comune esperienza del fascismo. E pertanto la postuma esecrazione di questo fenomeno di paura collettiva si mescola abbondantemente con un senso del ridicolo,¹³ che placherà perfino la indignazione offesa dei nostalgici sopravvissuti. D'altra parte, abbiamo già assistito ne "La Romagnola" all'apparizione sul palcoscenico di federali con il berrettone e di camice nere. Ma, contrariamente al cipiglio serio e tragico di questi precedenti, le uniformi che appaiono in "Raffaele" producono l'effetto annacquato e tollerabile di una satira moraleggiante. Pertanto nessuna previsione di turbamenti dell'ordine pubblico potrebbe ragionevolmente offuscare la proposta di autorizzare la rappresentazione teatrale di un testo già diffuso dalla Radio. Caso mai, sarà poi competenza delle Prefetture e degli organi di P.S. quella di disporre eventuali restrizioni a tutela dell'ordine pubblico, ove lo spettacolo dovesse dar luogo a imprevedibili turbative.

Comunque, si ritiene doveroso proporre i seguenti tagli:

? X – Pag. 8/A – La battuta contrassegnata offende il sentimento religioso.

? X – Pag. 18/A – La battuta contrassegnata viene pronunciata da un prete, con ovvia intenzione sarcastica contro il fascismo. Ma ciò non toglie che l'autore abbia voluto imbrattare con un più grave insulto la figura di questo prete, che intrallazza con il federale e che se ne esce con questa battuta irriverente, senza osare il minimo accenno di doverosa difesa verso la giovane donna che – nascosta dietro una tenda – recitava l'ave Maria per difendersi dalle voglie improvvise del gerarca.

? X – Pag. 22/A – La battuta segnalata accusa il prete addirittura del delitto di circonvenzione!

? X – Pag. 10/B – I lievi tagli attenuerebbero l'ipocrisia politica attribuita al prete.

? X – Pag. 9/C – La battuta segnalata ritorna ancora sul delitto di circonvenzione rimproverato al prete nei confronti della madre morente!

non sono convinto della necessità di questi tagli segnati con X

ci esporrebbero al ridicolo.

de Pirro

De Biase

*Roma, 7 gennaio 1961*¹⁴

¹² «e scomparso» ins. nell'interlinea superiore.

¹³ In B la virgola è aggiunta ms. a penna nera.

¹⁴ Prestampato: «195».

V. IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

IL RELATORE

F. Muti

III. Copione

a. Nulla osta¹⁵

Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Direzione Generale dello Spettacolo

Divisione Censura Teatrale

*La Compagnia **Gino Cervi – Massimo Girotti** –*

*è autorizzata a rappresentare “**Raffaele**”*

*di **Vitaliano Brancati***

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

*Copione N. **19547** di pagg. [lasciato in bianco]*

Roma, 16 gen. 1961

p. Il Ministro

f.to Helfer

b. Testo¹⁶

- p. 8 A

[...]

FEDERALE – Senza dubbio, credere. Noi dobbiamo credere, obbedire e combattere...

PARNETI – Il fondamento della società fascista è la fede. In questo senso, fascismo e cristianesimo sono la stessa cosa.¹⁷

¹⁵ Nulla osta prestampato compilato ms. a penna nera; alla sinistra della firma, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Data apposta a mezzo di timbro.

¹⁶ Il copione ds., con pp. numerate 1-11, 1 A-23 A, 1 B-18 B, 1 C-18 C, presenta correzioni di refusi e alcune varianti sceniche ms. a matita, tagli e postille a matita e penna blu.

FEDERALE – (FRA SÉ) – Questo qui mi combina sempre degl’imbrogli!

[...]

- p. 18 A

[...]

FEDERALE – Sono l’Ave Maria, reverendo!

REVERENDO – Eh, bravo, bravo, l’Ave Maria! Dunque voi fate esercitare le giovani non soltanto negli inni patriottici ma anche nelle preghiere?... Oh, il fascismo è una santa cosa!¹⁸ (ESCE).

- p. 22 A

FEDERALE – Vostro fratello!

RAFFAELE – Mio fratello, il prete? (GRIDANDO). Si è presa tutta la dote di mia madre con un testamento strappato al letto di morte!¹⁹ E osa ancora!...

FEDERALE – Siete uno sciocco! Vostro fratello è disposto a dichiarare Agostina sua erede universale.

[...]

- p. 10 B

[...]

RAFFAELE – Si può essere uomini eccellenti, pur non somigliando ai santi. E Hitler non è certo un uomo da nulla.

GIOVANNI – Ma il tuo²⁰ Papa non la pensa così!

REVERENDO – (al colmo dell’indignazione) Me lo devi dire tu a me come la pensa il Sommo Pontefice?

GIOVANNI – Il Papa li ha condannati!

REVERENDO – Quando, dove li ha condannati?²¹

GIOVANNI – Nei suoi discorsi! Leggilo, l’Osservatore! È il tuo giornale!

- p. 9 C

[...]

REVERENDO – Per quale ragione?

¹⁷ «In questo [...] cosa.» marcato con segni a matita poi cass.

¹⁸ «Oh, il [...] cosa!» incorniciato con segni a matita poi cass.

¹⁹ «con [...] morte!» cass. a matita e penna blu e accompagnato dalla seguente nota, ms. in fondo alla pagina e f.ta da Lucio Ardenzi: «dichiaro che la battuta contrassegnata è tagliata».

²⁰ «tuo» incorniciato da segni a matita poi cancellati e cass. a penna blu.

²¹ Battuta incorniciata da segni a matita poi cancellati e cass. a penna blu.

RAFFAELE – Perché io, a te, cose mie non voglio farne sapere! Una volta feci questo sbaglio, e me ne pentii per quanti capelli ho in testa!... Ti dissi che nostra madre aveva avuto un piccolo screzio con me, e tu subito ti avvoltolasti la sottana alle gambe, e corresti al suo capezzale... e la convincesti a fare il testamento in favore tuo.

REVERENDO – Bada a quello che predico io e non a quello che faccio io!

RAFFAELE – E allora non badare nemmeno tu a quello che ho fatto io!²²

REVERENDO – Ma carissimo Raffaele, non è a me che confesserai i tuoi peccati! Io sono un povero peccatore!

IV. Appunto ms.²³

Conservare i tagli a pagg.ne:

22 A

9 C

V. Richiesta di revisione²⁴

On. MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO

Direzione Generale dello Spettacolo

Divisione Censura Teatrale

ROMA

Vi preghiamo di volere cortesemente concedere il visto di censura per la commedia "Raffaele" di Vitaliano Brancati, che la Compagnia dell'Ente Teatro di Sicilia, diretta dal dr. Mario Giusti rappresenterà a Catania.

²² «Ti dissi [...] fatto io!» cass. a matita e penna blu e accompagnato dalla seguente nota, ms. in fondo alla pagina e f.ta da Lucio Ardenzi: «dichiaro tagliate le battute contrassegnate».

²³ Documento ms. a penna blu.

²⁴ Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo; la firma è ms. a penna blu. In fondo alla c., ms. a matita, si legge: «19547 | 19-1-61 s.t.»; è inoltre presente il timbro «SCARICATO» e quello della Divisione Censura Teatrale del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, compilato a penna nera con n. di protocollo 15522, n. di posizione 19547 e la data, apposta a mezzo di timbro, 26 marzo 1962.

Distinti saluti

IL DIRETTORE

(Mario Giusti)

Mario Giusti

Catania, 21 marzo 1962

Allegati n° 2 copioni.

VI. Scheda valutativa²⁵

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

N. 19547

Copione "RAFFAELE"

Autore V. Brancati

Osservazioni;

Il nullaosta viene richiesto dalla compagnia "Ente teatro di Sicilia" di Catania.

Il testo è stato già approvato con provvedimento n° 19547 del 19.1.61 con tagli che sono stati riportati alle pagine 31 e 57 dell'attuale copione²⁶.

De Biase

Roma, li 28/3/62²⁷

²⁵ Il documento, ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato (B), ci giunge anche in una copia su un foglio di carta velina (C). Assente in C, la sigla di De Biase è autografa a matita blu, la firma del Direttore Generale è ms. a matita fucsia, quella del relatore a penna nera, quella di Muti a penna blu.

²⁶ Ds.: «57. dell'attuale» («dell'attuale copione» ins. in B, con il punto non cass.).

²⁷ In B, il prestampato riporta: «Roma, li» a cui segue la data ds. completa di anno, e «19» (viene omessa l'indicazione delle ultime due cifre dell'anno).

V. IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

IL RELATORE

F. Colonna

F. Muti

VII. Copione

a. Copertina²⁸

Censura

b. Nulla osta²⁹

Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Direzione Generale dello Spettacolo

Divisione Censura Teatrale

La Compagnia "Ente Teatro di Sicilia" Catania

è autorizzata a rappresentare "Raffaele"

di V. Brancati

Con tagli alle pagg. 31-57

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 19547 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 10 apr. 1962

p. Il Ministro

f.to Lombardi

c. Testo³⁰

²⁸ Ms. a penna blu.

²⁹ Nulla osta prestampato compilato ms. a penna nera; n. di pp. da tagliare ins. a penna blu. Data apposta a mezzo di timbro; alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

- p. 31

[...]

FED. Vostro fratello.

RAFF. Mio fratello, il prete? (gridando). Si è presa tutta la dote di mia madre con un testamento strappato al letto di morte!³¹ E osa ancora!...

FED. Siete uno sciocco! Vostro fratello l'abate è disposto a dichiarare Agostina sua erede universale.

- p. 57

[...]

REV. Per quale ragione?

RAFF. Perché io, a te, cose mie non voglio farne sapere! Una volta feci questo sbaglio, e me ne pentii per quanti capelli ho in testa!... Ti dissi che nostra madre aveva avuto un piccolo screzio con me, e tu subito ti avvoltesti la sottana alle gambe, e corresti al suo capezzale... e la convincesti a fare testamento in favore tuo.

REV. Bada a quello che predico io e non a quello che faccio io!

RAFF. E allora non badare nemmeno tu a quello che ho fatto io!³²

REV. Ma carissimo Raffaele, non è a me che confesserai i tuoi peccati! Io sono un povero peccatore!

VIII. Restituzione copione³³

17 APR. 1962

ALLA PREFETTURA

Ufficio dell'Addetto Stampa

CATANIA

IV-Censura Teatrale

CT/19547

n. 2

³⁰ Il copione, ds., presenta postille a matita blu.

³¹ «con un [...] morte» cerchiato a matita blu.

³² «Ti dissi [...] fatto io!» cerchiato e cass. a matita blu.

³³ Ds. su foglio di carta velina; data e firma apposte a mezzo timbro.

: Autorizzazione alla rappresentazione di lavoro teatrale.

Il Signor Mario Giusti, Direttore della Compagnia dell'Ente Teatro di Sicilia, con sede a Catania, ha rimesso per la revisione il lavoro teatrale "RAFFAELE" di Vitaliano Brancati.

Si trasmette a codesta Prefettura il testo predetto, corredato del relativo provvedimento di autorizzazione alla rappresentazione, con preghiera di volerne cortesemente curare la consegna all'interessato, facendo presente che alle pagine 31 e 57 del copione, sono state eliminate le battute ivi contrassegnate.

IL DIRETTORE GENERALE

f.to DE BIASE

LA GOVERNANTE

Fasc. 624/7426¹

I. Richiesta di revisione²

Direzione dello Spettacolo

Presidenza del Consiglio

Roma

Il sottoscritto, Vitaliano Brancati, presenta due copie della sua commedia inedita "La Governante" affinché la censura gli conceda il visto per la rappresentazione.

Con ringraziamenti

Vitaliano Brancati

Roma 14-12-'51

II. Scheda valutativa³

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE VI – CENSURA TEATRALE

N. 7426

¹ Il fasc. è stato spostato dalla b. d'origine per essere collocato nella b. 624, che già conteneva il secondo fasc. relativo a *La governante*, il n. 14655. I documenti sono conservati in una cartellina intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera, il nome dell'autore e le indicazioni «1» e «non approvato».

² Ms. a penna ad inchiostro blu sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo. Sopra l'indicazione del destinatario si legge la seguente nota ms. con biro blu: «Urgente». In fondo alla c. è presente il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato a penna nera con n. di protocollo 7523/7426 e data, apposta a mezzo di timbro, 15 dicembre 1951.

³ Ds. sulla prima e la seconda facciata di un foglio doppio prestampato; la data e la sottoscrizione, qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata. Sopra l'intestazione si legge la data, ms. a penna nera, «29/12/51». Il numero di protocollo e la firma del relatore sono ms. a penna blu. In fondo alla seconda facciata si legge ms. a matita: «Pag. 20».

Copione LA GOVERNANTE

Autore Brancati V.

Osservazioni:

Dei ricchi siciliani si sono trasferiti a Roma a seguito di una sciagura avvenuta anni prima. Il vecchio Leopoldo, imbevuto⁴ di tutti i pregiudizi della sua terra, ha rimproverato una sera la figlia quindicenne perché ballava troppo vicina al suo cavaliere, la ragazza si è avvelenata ed è morta. Il vecchio ha una reazione e vuole fare il vissuto, il liberale, lo spregiudicato e vive con il figlio, un volgare donnaiolo, e la nuora, Elena⁵, una bella donnina, cretina, che si atteggia a intellettuale, circondata da corteggiatori, ma che si conserva onesta. Vive⁶ con la famiglia una ragazza siciliana, Jana, semplice⁷ contadina che essi hanno elevato al rango di cameriera. All'inizio dell'azione è stata assunta da pochi giorni una governante per i bambini: Caterina. Essa è una donna piena di fascino, strana, colta, e che prende uno strano e repentino possesso della casa e dei⁸ suoi abitanti. Elena, la giovane padrona, l'ammira e l'ammette nella sua più stretta intimità, il vecchio Leopoldo ne è addirittura soggiogato, la considera una santa. Caterina confessa alla signora di trovare strano il comportamento di Jana nei suoi riguardi, arriva anzi ad accusare la ragazza di essere innamorata di lei. Leopoldo è scandalizzato e caccia Jana su due piedi, la poveretta invoca i ragazzi con un pianto di bestia ferita, non capisce perché deve lasciare, innocente, una casa che lei ama più della sua: Caterina infatti si è fatta promettere che non avrebbero svelato la ragione per cui la cameriera veniva licenziata. Subito dopo viene assunta un'altra cameriera che Caterina già conosceva ed essa ne è furiosamente gelosa, fa una scena stupida e volgare ad uno scrittore che si è azzardato a corteggiare la ragazza. Tutto questo però non serve ad aprire gli occhi alla famiglia e solo Leopoldo sa, quando scopre insieme le due donne. Caterina⁹ confessa allora la sua orribile colpa, essa stessa la definisce così, ha cercato di giustificarla come una malattia, ha tentato di vincerla e forse solo ora sarebbe riuscita, nel clima di questa casa; la cameriera la sera stessa partirà e Caterina è sicura di diventare una donna normale. Leopoldo è smarrito, tutto il suo mondo crolla ma è disposto a capire e a perdonare, forse in espiazione del male fatto alla sua figlia innocente e a Jana, che è morta a seguito di un incidente ferroviario mentre tornava, innocente e misconosciuta, in Sicilia. Ma anche Caterina legge la lettera che avverte della morte di Jana e si uccide,¹⁰ impiccandosi.

Roma, 14/12/51

IL RELATORE

Tudini

V. IL DIRETTORE GENERALE

⁴ «imbevuto» da «imbuvuto» corr. a penna blu.

⁵ «Elena» ins. a penna blu; la virgola che segue, assente nel ds., è un'integrazione editoriale.

⁶ «Vive» prima «Essi» (con la «E» non cass.).

⁷ «semplice» da «semplice,» corr. a penna blu.

⁸ «dei» da «di | | i» corr. a penna blu.

⁹ «Caterina» da «Ca erina» corr. a penna blu.

¹⁰ «uccide,» da «uccide» corr. a penna blu.

[lasciato in bianco]

III. Verbale di Commissione¹¹

Presidenza del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

COMMISSIONE CONSULTIVA PER LA CENSURA TEATRALE

Verbale della seduta

del 20/12/51

Presenti: Dott. Gerlini per il Ministero degli Interni
“ C. V. Lodovici per la Censura teatrale
“ De Leone per il Ministero del Lavoro
“ Franz De Biase Ispettore Generale del Teatro
“ Zuccaro per il Ministero della Pubblica Istruzione
Presiede: Avv. Nicola de Pirro Direttore Generale dello Spettacolo
Assente: Libero Bigiaretti
Segretaria: Dott.ssa Ella Tudini

La seduta ha inizio alle ore 18 sul seguente

ORDINE DEL GIORNO

- 1) – “La governante” di Brancati
- 2) – “Toc toc chi è? sono io” di Padella d’Angiò

“LA GOVERNANTE”

Una ricca famiglia siciliana composta del vecchio padre Leopoldo, Enrico suo figlio, Elena moglie di Enrico e Jana, una contadina siciliana, fedele fino alla dedizione più assoluta ai suoi padroni, si è trasferita a Roma a seguito del suicidio della giovane figlia di Leopoldo, rimproverata dal padre per¹² un banale motivo. Leopoldo, che ha visto nella sua intransigenza verso la figlia la causa di questa morte, ha una reazione contro tutti i pregiudizi della sua terra e si atteggia a liberale e spregiudicato, benché la sua vera natura siciliana sia il substrato di tutte le sue azioni. All’inizio della azione è stata assunta come “governante” dei bambini di Enrico ed Elena una giovane donna

¹¹ Ds. sul *recto* di due fogli di carta intestata. L’intestazione della seconda c., così come il numero di pagina «– 2 –» non vengono riportati.

¹² «dal padre per»: ds. «dal per».

francese, Caterina, che bella, colta e piena di fascino, riesce in breve a soggiogare tutta la famiglia. Un giorno essa accusa Jana, ha l'impressione che la giovane contadina siciliana non sia normale e la circuisca. Leopoldo non può sopportare una simile vergogna nella sua casa e scaccia la ragazza senza alcuna spiegazione.

Caterina fa allora assumere un'altra cameriera con la quale essa era stata in una precedente famiglia. Si scopre allora la vera natura di Caterina: essa è una lesbica che tenta di combattere il suo vizio ma non vi riesce e viene sorpresa da Leopoldo insieme alla nuova cameriera. Caterina chiede perdono, cerca di spiegare la sua colpa e Leopoldo, quasi in espiazione della eccessiva¹³ severità usata verso la sua innocente figliola, vuole perdonarla, ma giunge la notizia che Jana, cacciata ingiustamente e solo per le sadiche accuse di Caterina, è morta a seguito di un incidente ferroviario mentre tornava in Sicilia. Caterina allora si impicca. Dopo una lunga discussione i

Commissari de Pirro, De Biase, Gerlini, Zuccaro e De Leoni si dichiarano contrari alla concessione del nulla osta alla rappresentazione rilevando nella commedia, tutta impostata sull'equivoco personaggio di una anormale, precisi elementi contrari alla morale e al buon costume; soltanto Lodovici si dichiara favorevole proponendo peraltro alcuni tagli dato che il vizio di Caterina è nel complesso condannato.

IV. Lettera¹⁴

RISERVATA PERSONALE

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

ROMA, VIA TUSCOLANA 832, KM. 9. TELEFONO 733.475

Prot. n. 1046

Roma, 4 gennaio 1952

DIR/pml

IL DIRETTORE

Caro Nicola,

¹³ «eccessiva» prima «sua».

¹⁴ Ds. con nastro verde sul *recto* di due fogli di carta intestata. Accanto e sopra l'intestazione si leggono le seguenti note: «D.», a matita, «265 2» (prima «3»), a penna nera, e «lettura richiesta da S.E. Andreotti a Sala II atti», a matita blu. Il n. di protocollo è compilato a matita. L'indicazione del destinatario, qui trascritta in calce al documento, si legge alla fine della prima c. Nel margine superiore della seconda c., si legge il numero di pagina «2. ->»; la firma è ms. a penna nera.

ho letto “La governante” di Brancati. In essa l’antico sessualismo dello scrittore ha creduto di fare un passo avanti: ha lasciato il gallismo dei suoi romanzi ed ha creduto di raffinare la sua ossessione attraverso una sensualità più cerebralizzata in cui peraltro è assente quel senso di istintivo e di naturale che giustificava, sia pure nel loro eccesso, le opere precedenti.

Che Brancati non esca dal suo vecchio mondo di gallismo siciliano ne è¹⁵ prova il fatto che l’unico personaggio che si sostenga, pur con parecchie forzature, è quello di Leopoldo Platania, catanese trapiantato a Roma; gli altri personaggi sono infatti delle ombre mutuate da Sartre o dalle consuete commedie che circolano sui palcoscenici di Francia e di Italia, in cui con monotonia esasperante vengono rappresentati incestuosità, anormalità sessuali e casi patologici.

Naturalmente la commedia di Brancati non può essere accettata dal punto di vista della morale corrente nel nostro Paese, né la scabrosità del tema è in essa redenta da una catarsi artistica¹⁶.

Il criterio discriminante, infatti, più valido in questo caso per togliersi lo scrupolo di apparire severi giudici, a nome della morale, di un’opera fantasticamente risolta, è sempre quello di rifarsi alla poetica aristotelica¹⁷: se un’opera d’arte cioè mette dentro noi stessi tali sentimenti, che siano il superamento dei sentimenti che essa descrive, allora nessuno potrà pensare di condannare una determinata opera per il suo contenuto. Nel caso in ispecie l’opera di Brancati non lascia che una sottile compassione, unita peraltro ad una certa ammirazione, per tutte le lesbiche in potenza o in atto che essa ci rappresenta¹⁸.

Nell’eventualità quindi che motivi morali dovessero impedire la rappresentazione di questa opera non mi sembra che esistano ragioni di preoccupazione per aver impedito la conoscenza di un’opera d’arte¹⁹.

In tal caso mi sembra però necessario che allo²⁰ stesso criterio ci si possa attenere per quelle opere straniere che, su argomenti del genere e con dignità artistica non superiore, vengano di tanto in tanto ammannite dalle compagnie di prosa italiane.

Con molti cordiali saluti.

aff.mo Sala

(Giuseppe Sala)

Avv. NICOLA DE PIRRO

Direttore Generale dello Spettacolo

via Veneto, 56

ROMA

¹⁵ «è» ins. a penna nera.

¹⁶ «Naturalmente la [...] artistica» sottolineato a matita blu.

¹⁷ «rifarsi alla poetica aristotelica» sottolineato a matita blu.

¹⁸ «l’opera di [...] rappresenta» sottolineato a matita blu.

¹⁹ «non mi [...] d’arte» sottolineato a matita blu.

²⁰ «allo» da «con lo» corr. a penna nera.

V. Appunto per il Sottosegretario²¹

Tud/RB

Roma, 10-1-1952-

VIA VENETO, 56

Presidenza

del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Teatro – IV[^]

Prot. N°

OGGETTO “La governante” di Brancati

APPUNTO PER L’ON. SOTTOSEGRETARIO

La Commissione Consultiva per la Censura Teatrale ha esaminato il testo di una nuova commedia di Vitaliano Brancati “La governante”.

La trama del lavoro è, in breve, la seguente:

Una ricca famiglia siciliana composta dal vecchio padre Leopoldo, Enrico suo figlio, Elena moglie di Enrico, e Jana²², una contadinotta siciliana, fedele fino alla dedizione più assoluta ai suoi padroni, si è trasferita a Roma a seguito del suicidio della giovane figlia di Leopoldo, rimproverata dal padre per un banale motivo. Leopoldo che ha visto nella sua intransigenza verso la figlia la causa di questa morte, ha una reazione contro tutti i pregiudizi della sua terra e si atteggia a liberale e spregiudicato, benché la sua vera natura siciliana sia il substrato di tutte le sue azioni.

All’inizio dell’azione è stata assunta come “governante” dei bambini di Enrico ed Elena una giovane donna francese, Caterina che bella, colta e piena di fascino, riesce in breve a soggiogare tutta la famiglia. Un giorno essa accusa Jana, ha l’impressione che la contadina siciliana non sia una ragazza normale e la circuisca²³. Leopoldo non può sopportare una simile vergogna nella sua casa e scaccia la ragazza senza darle alcuna spiegazione. Caterina fa allora assumere un’altra

²¹ Il documento, ds. sul *recto* di due fogli di carta intestata (B), ci giunge anche in una minuta (C), ds. sul *recto* di due fogli di carta semplice e conservata nel fasc. 14655 (doc. n. I). L’intestazione a stampa, non compilata, e il numero di pagina («– 2 –») della seconda c. di B non vengono trascritti (così come il numero di pagina della seconda c. di C). Assente in C, in B la data è ms. con biro blu; la firma, come il *post scriptum*, entrambi presenti solo in B, sono ms. a penna nera. In B, la nota e la sigla di Andreotti (il monogramma «S» per Sottosegretario) sono ms. a penna blu.

²² «Jana» da «Diana» corr. in C a penna blu, in B corr. ds.

²³ «circuisca»: in B «circuisce».

cameriera con la quale essa era stata in una precedente famiglia. Si scopre allora la vera natura di Caterina: essa è una lesbica che tenta di combattere il suo vizio ma non vi²⁴ riesce e viene sorpresa da Leopoldo insieme alla nuova cameriera. Caterina chiede perdono, cerca di spiegare la sua colpa e Leopoldo, quasi in espiazione della eccessiva severità usata verso la sua innocente figliola, vuole perdonarla, ma giunge la notizia che Jana, cacciata ingiustamente e solo per le sadiche accuse di Caterina, è morta a seguito di un incidente ferroviario mentre tornava in Sicilia. Caterina allora si impicca.²⁵

Dopo lunga discussione i Commissari de Pirro, De Biase, Gerlini, Zuccaro e De Leoni si dichiarano²⁶ contrari alla concessione del nulla osta²⁷ alla rappresentazione rilevando nella commedia, tutta impostata sull'equivoco personaggio di una anormale, precisi elementi contrari alla morale e al buon costume; soltanto Lodovici si dichiara favorevole, proponendo peraltro alcuni tagli,²⁸ dato che il vizio di Caterina è nel complesso condannato.²⁹

Per le determinazioni dell'E.V.

IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

P.S. Per la verità nel testo e nella rappresentazione non ci sono parole né gesti censurabili. Ma i fatti sono evidenti ugualmente.

d'accordo Andreotti

VI. Copione

a. Frontespizio e nulla osta³⁰

VITALIANO BRANCATI

LA GOVERNANTE

²⁴ «non vi»: in C «nonvvi», corr. in B.

²⁵ «Una ricca [...] impicca.» in C marcato con due «X» a penna blu.

²⁶ «dichiarano» in C «dichiarono», corr. in B a penna blu.

²⁷ «osta»: in C «oasta» corr. nell'interlinea inferiore, dove viene ds. anche il resto della riga, fino a «impo=>» (alla fine della prima c.); corr. in B.

²⁸ «favorevole, proponendo peraltro alcuni tagli,»: in C «favorevole proponendo peraltro alcuni tagli», in B corr. a penna nera.

²⁹ In C, al termine del paragrafo si trova una «X» ms. a penna blu.

³⁰ Il nulla osta è costituito da un timbro (in corsivo) stampigliato sopra il frontespizio e integrato ms. a penna nera. Sopra il nulla osta è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo, Censura Teatrale; data del nulla osta apposta a mezzo di timbro.

(COMMEDIA)

NON APPROVATO³¹

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

UFFICIO CENSURA TEATRALE

N° 7426 Copione di pagg. 123

Visto: Nulla osta alla rappresentazione NON APPROVATO³²

Titolo: "La governante"

Autore: V. Brancati

Con tagli a pag. [lasciato in bianco]

Con osservazioni a pag. [lasciato in bianco]

Roma 18 GEN. 1952

IL SOTTOSEGRETARIO

b. Testo con note ms.³³

- p. 2

X.:

LEOPOLDO: (c.s.) Nuda sul palcoscenico?... E va bene. È onesta ora?... (gridando spazientito) dico ora... (ripetendo le parole dell'altro) È onesta... Gli vuol bene a tuo figlio?... E dunque?... (c.s.) Diventa rossa quando lo vede avvicinarsi... Se gli tocca la mano diventa pallida... Sai che cosa vuol dire questo?... che si sentono... (grida spazientito) si sen-to-no... la carne di lei sente quella di lui... E allora?... Se vanno d'accordo, e le carni si sentono l'una con l'altra... falli sposare! Si ricreeranno a... sì...³⁴ (con altro tono) Mia nuora è continentale... romana... ma anche tu avrai saputo che è una donna molto perbene... La governante dei bambini?... la nuova?... né romana né milanese: straniera! francese! (gridando) fran-ce-se... Ma stai

³¹ L'indicazione «NON APPROVATO» è stampigliata a mezzo di timbro per due volte in obliquo a coprire interamente il frontespizio.

³² L'indicazione «NON APPROVATO» è stampigliata a mezzo di timbro per due volte in obliquo a coprire interamente il nulla osta.

³³ Il copione ds. presenta refusi corr. a matita e penna blu e tagli a matita e a matita blu. Foglietti recanti note ms. a penna nera sono incollati ad alcune cc. del copione: le note vengono rese in neretto in calce alla trascrizione dell'intera pagina del copione.

³⁴ «che si [...] sì...» marcato con un segno a matita nel margine destro; «la carne [...] lui» e «e le [...] l'altra» marcati con segni a matita e con due «x» nel margine destro poi cass.

diventando sordo?... È arrivata tre giorni fa... (rattristandosi) Che ti devo dire? Non ne sono completamente soddisfatto... No, non è cattolica... no, non è come noi... no, non ci crede al Papa... (gridando) Non ci cre-de... al Pa-pa!...³⁵

VOCE DI CATERINA LEHER: Permesso?

- p. 5

[...]

CATERINA: Nei riguardi di chi?

LEOPOLDO: (tira fuori dal portafoglio un'immagine gualcita, e battendovi sopra il dito) Nei riguardi di Questo! Noi, Cristo, lo rispettiamo.

CATERINA: Ma signor Leopoldo, sono cristiana anch'io. (pausa).

LEOPOLDO: (la guarda stupito) E allora perché mi ha detto che non è cattolica?

CATERINA: Non sono cattolica, ma sono cristiana.

LEOPOLDO: Si può essere cristiani e non cattolici?

CATERINA: Sicuro.

LEOPOLDO: (perplesso e diffidente) Forse non mi hanno spiegato bene questa faccenda.³⁶ In ogni modo, se vogliamo essere amici, lei faccia quello che vuole. Abbia pure un fidanzato, un amante...

- pp. 8-9

[...]

LEOPOLDO: Sì, certamente.

CATERINA: Ma per i cattolici non andare a Messa la domenica è un peccato grave.

LEOPOLDO: Non ci credo. Sono cose che dicono i preti. Ne inventano di tutti i colori... Andiamo! Non andare a Messa è un peccato grave come rubare o ammazzare!... no, amica mia, non mi va giù...³⁷

CATERINA: Lei non è cattolico!

LEOPOLDO: (la guarda rannuvolato) Signorina, mi vuole insultare? Cosa sono io, turco?

CATERINA: Non dico turco...

³⁵ «Che ti [...] Pa-pa!...» marcato con un segno a matita nel margine destro. «non ci crede al Papa», prima cass. con segni a matita poi cancellati, viene corr. in «non crede a tante cose» a matita (spscr. a «ci» si legge la parola «crede» ms. a matita e poi cass.) e marcato con una «X» nel margine destro, riportata anche nell'angolo in alto a destra della c. «al Pa-pa» cass. a matita.

³⁶ «Nei riguardi [...] faccenda.» marcato con segni a matita nel margine destro poi cass. Sempre nel margine destro si legge la seguente nota ms. a matita e poi cass.: «può passare».

³⁷ «CATERINA: Ma [...] giù...» marcato con segni a matita nel margine destro poi cass.; «Sono cose [...] colori» cerchiato e marcato con segni a matita nel margine destro poi cass.

LEOPOLDO: Oh, dunque!

CATERINA: Però non è cattolico...

LEOPOLDO: E insiste!

CATERINA: Se io fossi cattolica, sarei felice di praticare la religione qui, a Roma, nella chiesa stessa del Vicario di Dio. Lei a questo ci crede?

LEOPOLDO: A che cosa?

CATERINA: Che il Pontefice è il Vicario di Dio?

LEOPOLDO: Certamente. (con collera) Se ho detto che sono cattolico. Oh sangue di... (si mette una mano sulla bocca) Mi fa anche bestemmiare. Sono cattolico?

CATERINA: E allora perché non va a Messa? Le cose bisogna farle seriamente.³⁸ Se io fossi cattolica, lo sarei seriamente, e andrei a Messa ogni domenica.

LEOPOLDO: (la guarda; vorrebbe protestare; si pente; dice come conclusione) Già.

[...]

- p. 10

LEOPOLDO: Vorrei andare a Messa con voi due.

ELENA: Perché?

LEOPOLDO: Perché oggi è domenica.

ELENA: (perplessa) Ma...

LEOPOLDO: So cosa vuoi dire: "Ma noi non ci andiamo mai, a Messa". Ebbene, male, malissimo! Dovremmo andarci tutti i giorni anche se i preti mi sono antipatici. Che importa se sono antipatici? (cercando di convincere se stesso) Io sono cattolico, e devo andare in Chiesa lo stesso... (assorto) Però quanto sono antipatici!... (con voce di dubbio) Ma forse non sono cattolico?... forse sono protestante, senza saperlo... Tu cosa sei?...

ELENA: (con leggerezza) Non lo so?... Cattolica... Ma chi le ha messo in testa queste cose oggi?³⁹

LEOPOLDO: La tua governante! (sbuffa) La tua governante! (entra in slip e camiciola bianca a mezze maniche, Enrico)

[...]

- pp. 21-22

³⁸ «LEOPOLDO: (la [...] seriamente.» marcato con segni a matita nel margine destro poi cass. «Lei a [...] Dio?» cerchiato con un segno a matita poi cass. «LEOPOLDO: Certamente» cass. a matita; «(con collera) [...] cattolico?» cass. con segni a matita, poi cancellati. «E allora [...] Messa?» corr. a matita in «Se lei è cattolico dovrebbe andare a messa», con «Se lei è cattolico» ms. due volte, una spscr. all'altra.

³⁹ «LEOPOLDO: Vorrei [...] oggi?» marcato con segni a matita poi cass. Nel margine superiore della c. è presente una nota ms. a matita, poi cancellata e ora parzialmente illeggibile: «p[...] me [...] [...] potrebbe andare».

[...]

CATERINA: Più di quanto lei può immaginare. Glielè leggerò io a voce alta quando i bambini si saranno addormentati.

LEOPOLDO: Che brava! (le stringe una mano con tutt'e due le sue) brava! (cambiando tono) Lei deve sapere che a Caltanissetta ero conosciuto per la mia severità e per la mia, perché non dirlo? gelosia. I giovanotti, quando si avvicinavano alla mia casa, facevano il giro largo, come i colombi – li ha visti mai? – quando sul cornicione di una chiesa vedono un altro colombo morto... (con grande tristezza) Una sera di vent'anni fa... durante un ballo sulla terrazza di Saro Musumarra... perdetti il lume degli occhi e gridai a mia figlia Agatina di ballare più scostata... Mia figlia aveva quindici anni e si avvelenò. Ma io non lo volevo gridare a lei; volevo gridarlo a quel mascalzone che le ballava incollato come se volesse succhiarle il sangue, tutto addosso come una mignatta... Che disgrazia!... Poi venni a Roma con mio figlio e mia nuora...⁴⁰ E sono cambiato... cioè, mi comporto come se fossi cambiato e mi sforzo di pensare che sono cambiato... Ma il mio cuore è sempre là, a Caltanissetta, nella casa con le persiane verdi, perché le case devono avere le persiane e non questa porcheria di saracinesche... In quella casa sgridavo tutti, e li facevo tremare, ma tutti quelli che sgridavo, li adoravo, ed essi adoravano me. A Jana, a quell'idiota, le voglio bene perché si lava i capelli col petrolio come mia madre, e quando mi passa vicino, quasi la picchiereì, perché non voglio ricordarmi che sono vecchio e non sono più come avrei voluto essere... Ma lei, quella povera idiota, mi ha dato aria... l'aria che mi mancava.

(Entra Elena in slip,⁴¹ con le mani divaricate per far asciugare lo smalto spalmato sulle unghie)

SCENA XI

[...]

- pp. 23-24⁴²

[...]

ELENA: No, non l'ho vista ridere. E cos'era, questa storia?

CATERINA: (c.s.) Si trattava di un mendicante che chiedeva a una signora di dargli quello che il marito non usava più...⁴³

ELENA: Oh, bello! E la signora, cosa gli dava?

CATERINA: Ma non ricordo.

ELENA: Che peccato! Come fa ad averlo dimenticato così presto? Cerchi di ricordarsi!

⁴⁰ «perdetti il [...] nuora...» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. «tutto addosso [...] mignatta...» cerchiato e marcato con due asterischi a matita poi cass.

⁴¹ «(Entra Elena in slip,» sottolineato e marcato con una «X» nel margine destro e con un tratto in quello sinistro; quindi tutti i segni a matita sono stati cancellati, così come la seguente nota che segue la didascalia, ms. a matita: «può passare».

⁴² Nell'angolo in alto a destra della p. 24 è presente una «X» ms. a matita.

⁴³ L'intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine destro.

CATERINA: Proprio non ricordo.⁴⁴

ELENA: Chi sa com'era divertente! Che peccato!... (con altro tono) Come la trova la voce di Cesare?

[...]

- pp. 27-29⁴⁵

[...]

CATERINA: Non è facile, signora.

ELENA: Ma si è comportata male con lei? Le manca di rispetto?

CATERINA: No... (pausa) (poi si fa coraggio e comincia a raccontare) Mi guarda... (si ferma pentita)

ELENA: La guarda?

CATERINA: Sì, ma in che modo! Ieri ho voluto osservarla. È rimasta a guardarmi per quattro minuti... dico quattro minuti di orologio. Aveva in una mano una stoviglia da asciugare e nell'altra lo strofinaccio... È rimasta per quattro minuti immobile, così (tiene sollevate e immobili le braccia con le mani chiuse), a guardarmi.⁴⁶ Quattro minuti sono lunghi, sa?

ELENA: Oh, lo credo. Dev'essere un gran fastidio sentirsi dietro una povera idiota che ti guarda con gli occhi sbarrati. Glielo dirò io di non stare più a guardarla e di lavorare. (cercando di spiegare) Deve essere rimasta impressionata dal fatto che lei è straniera. Chi sa cosa crede? (cambiando tono) Sfido però che sentirsi guardata come un animale raro dev'essere molto noioso. Ma vedrà che accomodo tutto.

CATERINA: No, signora. Non le dica nulla. È così buona, così semplice...

ELENA: Questa è una sacrosanta verità: Jana è la più semplice e buona ragazza che io abbia conosciuto. Vedrà che col tempo si abituerà a lei e non starà più a guardarla.

CATERINA: Ieri sera però...

ELENA: (alza gli occhi sul viso della governante; il sorriso di chi ha accomodato le cose è scomparso dal suo volto)

CATERINA: Ero nella mia camera e dicevo le mie preghiere... D'un tratto sento aprirsi la porta piano piano.

ELENA: Dio mio.

⁴⁴ «ELENA: Oh, [...] ricordo.» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. «ELENA: Che [...] ricordo.» cerchiato con segni a matita poi cass.

⁴⁵ L'appunto ms. si riferisce alla p. 28 (da «-tro minuti» a «fisso, conti-»).

⁴⁶ «ELENA: Ma [...] guardarmi.» marcato con segni a matita e a matita blu nel margine destro. Un punto interrogativo a matita nel margine destro è stato cancellato, così come la seguente nota ms. a matita: «può passare». «Mi guarda...», «La guarda?», «ma in [...] guardarmi.» sottolineati a matita (con tratto discontinuo).

CATERINA: Non mi sono voltata, ma dal rumore dei piedi scalzi ho capito ch'era lei. Ho continuato a pregare, nonostante che lo sguardo di quella poveretta, così fisso, continuò... e poi quel respiro un po' affannoso che ha lei quando guarda attentamente... mi dette un tale disagio...

ELENA: Lo credo bene. Ma perché non si è voltata e le ha detto chiaramente di smetterla?

CATERINA: Speravo che se ne andasse da sola e richiudesse la porta. Pregavo con tutte le forze Dio perché la convincesse a fare così. Avrei dato non so che cosa pur di ottenere questo. E invece tutt'a un tratto mi ha detto...

ELENA: Le ha parlato?

CATERINA: Sì.

ELENA: E cosa le ha detto?

CATERINA: Mi ha detto: "Signorina, se lei è molto stanca, posso aiutarla io a spogliarsi".

ELENA: Jana le ha detto questo? E... (d'un tratto capisce) Oh... Signore Iddio... Jana?

CATERINA: Perché, lei signora?... (vorrebbe dire: s'era accorta di qualcosa?)

ELENA: Ma di nulla!... (di nuovo con tono di grande stupore) Jana!⁴⁷

CATERINA: La prego, signora! Non dica niente alla ragazza. E poi aspetti! In queste cose, è così facile ingannarsi... Io mi son confidata con lei perché credevo... Ma se lei non si è accorta mai di nulla...

Qui c'è perplessità. Ma occorre tener presente che da questo punto nasce la calunnia di Caterina. Il lungo sguardo di Jana può essere, per ora, di semplice curiosità.

?

- p. 31

SCENA XV

(Caterina si avvicina a Elena e le poggia la vestaglia sulle spalle)

LEOPOLDO: Bravo! Era tempo! (Caterina, rimanendo dietro le spalle di Elena, le passa le braccia sui fianchi e le chiude piano piano la vestaglia davanti, le annoda la cintura: sembra che ella pensi ad altro, i suoi gesti sono lenti e sbadati).⁴⁸ In questa famiglia, c'era una sola persona che si comportava come una vera donna, col rossore sulla faccia... Non dico che gli altri fossero disonesti... Ma non si arrossiva più in questa casa... Si dicevano parole da taverna, si andava nudi, si toccava... si toccava il primo venuto come se fosse stato un fratello o il marito... e ci si

⁴⁷ «E invece [...] Jana!» marcato con segni a matita, cancellati fino a «Iddio... Jana?». «CATERINA: Perché, [...] Jana!» cass. con segni a matita e marcato nel margine destro con segni a matita blu; un segno a matita collega il testo non cass.

⁴⁸ «(Caterina, rimanendo [...] sbadati).» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass.

lasciava toccare non dico con secondi fini... ma si toccava troppo... Le persone, non si toccano! Abbiamo la parola: la parola va bene... non c'è bisogno di toccare... Una non si comportava così... E quest'una, questa ragazza, la sola che somigliasse a mia figlia Agatina,⁴⁹ l'abbiamo trattata come una scimmia... Ma da oggi le cose cambiano. Questa persona sarà portata in palma di mano.

ELENA: E chi è questa persona?

- pp. 34-35

[...]

JANA: (Si avvicina col vassoio a Caterina e glielo porge voltandolo da tutte le parti: poiché non deve parlare, cerca di esprimersi col sorriso e coi gesti; infine, vedendo che Caterina ha preso soltanto qualche chicco d'uva, non riesce a frenarsi) Ma lei non mangia niente! Così, vedrà, diventa un asparagio; perde tutta la bella carne che il Signore le ha dato...

ENRICO: (secco) Jana... (con tono poi dolce) Vieni qui. Dammi una pesca. (dopo averla guardata) Cos'hai sul naso?

JANA: Niente. Ho sbattuto.

ENRICO: (diffidente) Dove hai sbattuto?

JANA: Sulla... Non ricordo... sulla...

ENRICO: Non hai sbattuto. Cos'hai fatto?

JANA: (cercando di alleggerire le parole con gesti vaghi) Enrichetto, giocando, mi ha fatto così col piede...⁵⁰

ENRICO: Così col piede... Ti ha dato un calcio sul naso!

[...]

JANA: Oh, sì, signora. (senza capire bene quello che fa, mette il vassoio nelle mani di Elena e corre via).

SCENA III

CATERINA: (con voce ferma, a Elena) signora, purtroppo quello che sospettavo è vero. Non mi domandi, per favore, perché lo dico con tanta sicurezza. Ma è vero.

(Tutti rimangono colpiti)⁵¹

- pp. 37-41⁵²

⁴⁹ «Non dico [...] Agatina,» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. «si toccava [...] marito» cass. a matita e introdotto da una parentesi quadra a matita; «si toccava [...] fini...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu; «si toccava [...] ma» incorniciato con segni a matita poi cass. «ma» cass. a matita.

⁵⁰ «ENRICO: (secco) [...] piede...» marcato con segni a matita nel margine sinistro poi cass.

⁵¹ «SCENA III [...] colpiti» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass.

[...]

SCENA VII

ENRICO: Papà, calmati, per favore. Non è poi la prima volta che succede una cosa di questo genere.

LEOPOLDO: In Sicilia, è la prima volta.

ENRICO: Ma che ne sai?

LEOPOLDO: Lo so.

ENRICO: In ogni modo, qui siamo a Roma. Non siamo in Sicilia.

LEOPOLDO: Ma Jana è siciliana. (si alza, va alla finestra) Santo Iddio, in Sicilia, in quel suo paese ove non c'era che un canonico, si comportava come un angelo – e qui, a pochi passi da San Pietro... la sera, quando la stanza è al buio, arriva la luce della finestra del Papa, che sembriamo abitare nella stessa casa... questa piccola canaglia mi fa... mi fa... (non può continuare).

ELENA: Alziamoci. (Caterina, Elena ed Enrico si alzano da tavola e vanno a sedere nelle poltrone).⁵³

LEOPOLDO: Ma adesso, quando torna col caffè, le do i soldi per un biglietto di terza classe, ripiglia i suoi cenci e se ne torna subito al suo paese. Questa notte non deve dormire qui.

CATERINA: Signor Leopoldo, posso dire una parola?

LEOPOLDO: Lei ne dovrebbe dire più di una. Perché almeno dovrebbe spiegarci...

CATERINA: (interrompendo) No, signor Leopoldo, non è possibile spiegare queste cose. E poi lei ha già capito, mi sembra. Chi si sente peggio di tutti, qui, sono io.

LEOPOLDO: Ma dopo di lei, io. Chi sa cosa ne pensa lei della Sicilia, di noi? Che vergogna! Viene una francese da noi, e cosa trova? quello che nemmeno a Parigi...

CATERINA: Ma signor Leopoldo, non sono una sciocca. Cosa c'entra lei, cosa c'entra la Sicilia in tutto questo? E se vuole saperlo, mi fa pena anche quella poveretta.⁵⁴ Sono disgrazie che...

LEOPOLDO: Non le chiami disgrazie. Lasci stare!

CATERINA: Sono disgrazie, signor Leopoldo, creda a me: sono disgrazie.⁵⁵

⁵² Il foglietto ms. è spillato alla p. 38 (da «LEOPOLDO: Ma» a «quella, a»).

⁵³ «Non è [...] poltrone).» marcato inizialmente con una parentesi quadra, quindi con segni a matita nel margine destro, poi entrambi cass. Nel margine destro è presente anche una nota ms. a matita poi cass. e divenuta illeggibile. «e qui [...] continuare).» racchiuso tra parentesi quadre e marcato nel margine destro con un tratto a matita blu; «e qui, a» viene ms. a matita perché il ds. si è parzialmente sbiadito probabilmente nell'atto di cancellare i segni a matita. «e qui, [...] fa...» cass. a matita; «e qui, [...] poltrone).» cerchiato e cass. con segni a matita poi cancellati.

⁵⁴ «E se [...] poveretta.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass.

⁵⁵ «Non le [...] disgrazie.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cerchiato con segni a matita e affiancato nel margine destro da un punto interrogativo poi cass.). «disgrazie» da «sigrazie» corr. a matita.

LEOPOLDO: (poco convinto e sempre irritato) Va bene. Ma quando una disgraziata ha una... disgrazia come quella, a casa mia, nella casa di mio figlio, nella casa di mia nuora, nella casa dei miei nipoti, nella casa in cui vive lei, signorina, non ci rimane. Deve filare immediatamente.

CATERINA: Mi perdoni, se insisto. Ma Jana, nella sua disgrazia, o colpa se vuole chiamarla così, conserva una tale innocenza...

LEOPOLDO: Quale innocenza? Stiamo diventando tutti innocenti. Le carceri sono piene d'innocenti. Io, in Sicilia, ho conosciuto un innocente che per addormentarsi, doveva sprofondare la mano dentro un paniere che teneva sotto il letto. Ho saputo dopo che, nel paniere, quell'innocente nascondeva la testa che aveva strappato a sua moglie con un'accetta.

ENRICO: Ma Jana non ha strappato la testa a nessuno.

CATERINA: A me fa tanta pena, quella ragazza.

LEOPOLDO: A me no.

ELENA: (a Leopoldo) Lei lo dice, ma non è vero.

LEOPOLDO: È verissimo. Mi fa solo schifo. E deve andarsene. Perché se questa notte rimane qui, io vado a dormire all'albergo.

ENRICO: Andarsene dove? A Roma non conosce nessuno.

LEOPOLDO: Non me ne importa. Dorme alla stazione. Può darsi che la scambino per una prostituta, e così la mettono sulla giusta via, se non dell'onestà, della natura. Domani, all'alba, col primo treno, parte per la Sicilia.

CATERINA: Non si potrebbe farla assumere in un'altra casa di qui?

LEOPOLDO: Signorina, che discorsi fa? Io, con questa bocca, dovrei raccomandare a una persona perbene di prendere nella sua casa un sudicio animale come quello? E dove può impiegarsi? in una caserma di soldati, così lascia in pace tutti?

CATERINA: No, signor Leopoldo, lei cede troppo alla sua natura di siciliano.

LEOPOLDO: (permaloso) Perché, è una natura che non va?

CATERINA: Va benissimo. Ma in certi casi, ripugna troppo a capire, a compatire... Io ho l'impressione che Jana sia, più che altro, una maniaca. Scommetterei qualunque cosa che solo a me è affidata (con un sorriso amaro) la triste incombenza di renderla anormale. È un bel rimorso per me.

LEOPOLDO: Per lei? Sta a vedere che adesso la colpevole è lei.⁵⁶

⁵⁶ «nella casa di mio figlio, [...] lei.» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. «nella sua [...] così,» cerchiato con segni a matita poi cass.; «o colpa [...] così,» cass. a matita. «CATERINA: A [...] vero.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «E dove [...] tutti?» e «Scommetterei qualunque [...] lei.» cass. a matita, cerchiati a matita e racchiusi tra parentesi quadre a matita blu, con «Scommetterei qualunque» corr. in «Quasi quasi mi» e poi ripristinato.

CATERINA: Ma vuole che non mi senta un po' colpevole se solo io⁵⁷ – sia pure non volendolo, non facendo nulla di male, anzi sorvegliando i miei gesti, e perfino il mio modo di guardare – ma in fin dei conti solo io... metto questa povera ragazza...

LEOPOLDO: Lei è molto buona e cerca sempre di scusare gli altri. Ma creda a me, quando un cervello è storto, è sempre storto. Che ne sa lei di come Jana si comporta con gli altri? Dico gli altri perché non mi va di usare il femminile.

[...]

Questo tratto chiuso tra [] non si dovrebbe tagliare, perché è il presupposto della catarsi finale. Caterina affermando che sono disgrazie certe anomalie, si proclama fundamentalmente attratta verso la naturalezza.

?

- pp. 43-44

[...]

ENRICO: Forse è meglio che la licenzi io.

CATERINA: (con un improvviso inaspettato singhiozzo che soffoca completamente premendosi un fazzoletto sulla bocca) È così affezionata a loro. Ama i bambini come una madre. (a Enrico) È innamorata di lei. Ama il signor Leopoldo come una figlia. Ama questa casa come una gatta...

LEOPOLDO: (severo e amaro) E lei, come la ama, signorina?

CATERINA: (con tono fermo) È indispensabile che loro mi facciano un favore, perché altrimenti Jana se ne andrà, ma io non potrò rimanere.

ENRICO: Prego!

CATERINA: Non dicano a Jana la vera ragione per cui viene licenziata. Una discussione con lei su quest'argomento sarebbe superiore alle mie forze.

LEOPOLDO: Non occorre dirla. Quando una ha la coscienza sporca e viene licenziata, capisce subito perché viene licenziata.⁵⁸

CATERINA: Ma non Jana. (con pietà) È così stupida, poveretta! (a Elena) I conti di Jana con Dio saranno sempre alla pari. Perché quando le sarà chiesto qualcosa per le colpe che ha commesso, lei avrà qualcosa da chiedere per l'intelligenza che non ha avuto. Le pare, signora?

⁵⁷ «Ma vuole [...] io» corr. a matita in «Mi sento un po' colpevole anch'io se solo io», con «io» cass. con un segno a matita poi cancellato.

⁵⁸ «CATERINA: (con [...] licenziata.» marcato nel margine destro con un segno a matita cancellato fino a «signorina?» e poi cass. con ulteriori tratti a matita. «E lei, [...] signorina?» sottolineato con un segno a matita (poi cass.) e marcato con una parentesi quadra a matita blu e una «X» a matita nel margine destro; «come la ama,» cass. a matita. «Una discussione [...] forze.» cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

ELENA: (dopo un attimo) Non ho capito quello che ha detto.

LEOPOLDO: Io l'ho capito. (a Caterina) Ma le rispondo che nessuno è stupido nel momento in cui fa il male.⁵⁹

CATERINA: Le invidio codesta sicurezza, signor Leopoldo. Anche lei, in fondo, è innocente.

[...]

- pp. 45-46

[...]

SCENA VIII

(Jana si avvicina più impacciata del solito, sembra che da un momento all'altro il caffè debba saltare fuori dalle tazze.

Leopoldo va alla finestra per non guardarla).

JANA: Si è un po' bruciato, ma è buono lo stesso. (d'un tratto perde una scarpina e, dopo aver tentato invano di infilarla, col vassoio che le oscilla fra le mani, si ferma come un uccello preso nella tagliuola) Signorina Caterina, per favore, mi aiuti lei a mettere questa scarpa.

ELENA: Posa il vassoio, e te la metti da te.

JANA: (guardando attorno) E dove lo poso? Signorina, per favore, mi aiuti.

ELENA: (alzandosi) Ti aiuto io.

JANA: No, la signorina Caterina, la signorina Caterina!

LEOPOLDO: (non sapendosi più frenare, dà una manata sul davanzale e si volta gridando) Sei licenziata!

(Tutti rimangono interdetti, Leopoldo se ne accorge)⁶⁰

È inutile che facciate quella faccia... (a Jana) sei licenziata.

JANA: (comincia a tremare; guarda tutti fra il timore che il vecchio dica la verità e la speranza che sia uno scherzo) Perché? (Elena le toglie il vassoio di mano; Jana rimane in mezzo alla stanza con un piede nella scarpina dal tacco alto, l'altro posato a terra).

[...]

- pp. 48-49

[...]

ENRICO: (le toglie di mano il coltello) Sei veramente stupida!

⁵⁹ «CATERINA: Ma [...] male.» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. «I conti [...] detto.» marcato con un segno a matita nel margine destro poi cass. Nel margine superiore della c. si legge la seguente nota ms. poi cancellata: «può passare».

⁶⁰ «JANA: Si [...] accorge» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass.

JANA: Lei, signor Enrico? pure lei vuole che me ne vada? (piange) Io le voglio tanto bene... Me lo sogno la notte... (a Elena) E anche lei, signora, me la sogno la notte. Quando lei era a Viareggio, baciavo sempre il suo ritratto...

ELENA: Al tuo paese, ti sposerai.

JANA: (sempre fuori di sé) No, non mi sposo!⁶¹

ENRICO: Perché?

JANA: Non mi piacciono gli uomini, non mi piacciono!⁶²

LEOPOLDO: (sbotta di nuovo) Via, via, via! Basta! Parti questa sera stessa! Dormi alla stazione e domani, alle cinque, prendi il treno che va in Sicilia!

[...]

ELENA: (a Enrico) Quale porta non ti ha aperto?

JANA: La mia... Bussava... Lei, signora, era a Viareggio... Bussava, diceva che stava male, ma io già c'ero andata nello studio, quando mi chiamò la prima volta... e non era vero che stava male... A me quelle cose non piacciono... (indicando Enrico) Io me lo sogno la notte, ma non a quel modo... e poi voglio bene alla signora, (con trasporto violento che mette Elena a disagio) voglio tanto bene a lei, signora!⁶³

LEOPOLDO: Esci subito di qui!

[...]

- p. 50

LEOPOLDO: (spingendola) Subito via di qui, via!

JANA: (si afferra ai mobili, punta i piedi, poi si butta per terra in preda a un attacco isterico) Non esco, non esco!... Non me ne vado!⁶⁴

(tutti si scostano)

JANA: (si alza in ginocchio, cerca con gli occhi, poi grida verso la porta) Signorina, lei che è buona come un angelo... dov'è? perché non mi aiuta? perché non la dice lei, una parola?... Lei, bella signorina... signorina cara... amorosa... (istericamente) Signorina, signorina mia...

LEOPOLDO: Andiamo... Se no le vomito addosso! (a Jana) Ti farò cacciare dai carabinieri.⁶⁵

⁶¹ «Io le [...] sposo!» marcato nel margine destro e sinistro con segni a matita poi cass. «lei era [...] ritratto...» sottolineato a matita. «No, non mi sposo!» sottolineato con un tratto a matita poi cass.

⁶² «ENRICO: Perché? [...] piacciono!» cerchiato con segni a matita poi cass. e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu. «Non mi [...] piacciono!» corr. in «Non mi piace, non mi piace!» a matita.

⁶³ «(indicando Enrico) [...] signora!» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (prima cass. e sottolineato con tratti a matita poi cancellati). «(indicando Enrico) [...] modo...» cerchiato con segni a matita poi cass. «violento che [...] disagio» cass. a matita.

⁶⁴ «punta i [...] vado!» sottolineato con tratti a matita poi cass.

(Leopoldo, Enrico ed Elena si avviano)

ELENA: (si ferma sulla porta e prende il suocero per il bavero della giacca). Babbo, mi tolga una spina dal cuore... No, voglio sapere soltanto se ho capito le parole di Jana... (a Enrico che cerca di svignarsela strisciando dietro di lei) Passa, farabutto (Enrico esce).

LEOPOLDO: (a Elena) Hai capito! (esce seguito da Elena che respira di sollievo per aver capito).⁶⁶

[...]

- p. 51

[...]

SCENA XI

CATERINA: Jana!

JANA: (si trascina ginocchioni verso la governante, con le mani protese in avanti) Signorina, signorina!

CATERINA: (con voce dolce e grave) Senti, Jana cara...

JANA: (l'afferra per le ginocchia) Signorina mia...

CATERINA: (levandole le mani dalle ginocchia e scostandola) Lasciami, prima, non mi toccare... Ecco, così... (siede su un divano) Vieni, ascoltami... (Jana le si avvicina e rimane in ginocchio davanti a lei) Alzati.

JANA: No, no... voglio stare così davanti a lei che è tanto buona! (fa per afferrarle le mani che Caterina sottrae in tempo).

CATERINA: Va bene. Sta così. Ma non mi toccare. Ascoltami: io voglio fare per te qualche cosa...

JANA: Lei è una santa! (vuole baciarle le ginocchia)

CATERINA: (esasperata) Ma non mi toccare.⁶⁷

- pp. 61-64⁶⁸

[...]

ALESSANDRO: Per nessuno, intendo pochi. Vada nella hall di un albergo. Tutti gli stranieri hanno un libro davanti e leggono. Poi ce n'è uno che sta così (allunga le gambe, socchiude gli occhi e allaccia le mani sul ventre): è un italiano.

⁶⁵ «(tutti si [...] carabinieri.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «amorosa» cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cerchiato con tratti a matita poi cass.); «istericamente» cass. a matita. «Se no [...] addosso» cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cerchiato e sottolineato con tratti a matita poi cass.).

⁶⁶ «(a Enrico [...] capito).» sottolineato con tratti a matita poi cass.

⁶⁷ «JANA: (si [...] toccare.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «Ma non mi toccare.» cerchiato e cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

⁶⁸ Il foglietto ms. è spillato alla p. 62 (da «-gono. Poi» a «tutto il»).

LEOPOLDO: St.!

ALESSANDRO: (abbassando la voce) Spirito di sacrificio? No. Non ho visto mai un ricco italiano proporre una legge che riduca i suoi guadagni per aumentare il benessere del suo Paese. Per libertà il padrone del mio giornale intende non la mia di scrivere tutto quello che passa, ma la sua, di pagare gli articoli meno che al tempo della dittatura. "Abbiamo perduto la guerra!" dice ai collaboratori. Lui, però, deve averla vinta, se i suoi guadagni sono aumentati del cento per uno.

CATERINA: Dio mio, com'è materialista.

ALESSANDRO: Sì, sono materialista. Non voglio lavorare gratis.

LEOPOLDO: (al telefono) Sì, sì... Parla più forte... C'è uno qui che grida.

CATERINA: (ad Alessandro) Parli piano.

ALESSANDRO: Moralità? La moralità italiana consiste tutta nell'istituire la censura. Non solo non vogliono leggere o andare a teatro, ma vogliono essere sicuri che nelle commedie che non vedono e nei libri che non leggono non ci sia nessuna delle cose che essi fanno tutto il giorno – e dicono. Chiudere la bocca agli scrittori; ecco il sogno degli italiani.

LEOPOLDO: (che ha sentito dall'orecchia libera più che da quella su cui preme il ricevitore, ad Alessandro) Ma lei è siciliano?

ALESSANDRO: No.

LEOPOLDO: E allora perché parla male dell'Italia? Solo noi siciliani possiamo lamentarci di come ci ha trattato il governo italiano... (al telefono) Scusami, Alfio. Ho parlato con un tale che sta qui...

ELENA: (alzandosi) Ma babbo, il signor Bonivaglia non è un tale: è un grande scrittore.⁶⁹ Alessandro, le presento mio suocero. (Alessandro si alza e porge la mano a Leopoldo che, intento com'è a rispondere al telefono non lo vede).

LEOPOLDO: (a precipizio) No, una grande fesseria... Fai una grande fesseria... Non la fare, Alfio, non la fare!... – (Alessandro rimane in piedi fra il disagio delle donne) Io, quando m'accorsi che Jana non era quella che credevo... (gridando) Jana, sì, la cameriera... la rispedii subito in Sicilia. È partita dieci giorni fa... Abbiamo un'altra cameriera... No, ce l'ha procurata la signorina Caterina... (gridando) la governante... Sì, la conosceva, perché erano state insieme presso la stessa famiglia... Si chiama Francesca... Una donna che vale più di quanto pesa... Dico di più, perché pesa poco, purtroppo... è magra... non mangia niente...

[...]

⁶⁹ «ALESSANDRO: Moralità? [...] scrittore.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «ALESSANDRO: Moralità? [...] tutto il» marcato nel margine destro con segni e punti interrogativi a matita e matita blu; «Chiudere la [...] italiani» marcato con segni a matita nel margine destro; «Chiudere la [...] scrittore.» marcato nel margine destro con un tratto e un punto interrogativo a matita blu.

– p. 62-63 –

Non sembra opportuno tagliare questo pezzo, quasi riconoscendo che è offensivo o accusando il colpo. Omnia munda mundis.

– ? –

- pp. 66-67

[...]

ALESSANDRO: (a Caterina, a bassa voce) Io mi trovo in un disagio spaventoso. Non so proprio cosa fare.

CATERINA: (a bassa voce) Non ci faccia caso. È un brav'uomo (solleva dal tavolo il ricevitore in cui gorgoglia la voce di Alfio, lo chiude con la mano e dice a Leopoldo) Qui c'è ancora il signor Alfio.

LEOPOLDO: Gli dica che vada a spezzarsi le cosce dove vuole, ma a me mi lasci stare. Se suo figlio vuole raccogliere tutte le corna che trova per terra e mettersele in testa, lo faccia! Non sarà lui il primo cornuto né l'ultimo.

CATERINA: (al telefono) ... No, non succede niente. Il signor Leopoldo è stato chiamato di là... le telefona dopo (chiude).

LEOPOLDO: (più calmo, guardando Alessandro prima di traverso poi direttamente in pieno viso) Lei non se l'abbia a male. Non ce l'ho con lei, ma con mia nuora. Perché proprio ieri, in questo preciso punto, qui (batte col piede il pavimento), un signore fece il suo stesso gesto⁷⁰ con Caterina, e lei, subito, da quella gran donna che è, si scostò di un passo, così, si sganciò la catena dal collo e gli mise la crocetta nelle mani.

CATERINA: (a bassa voce a Leopoldo) Il signor Alessandro è un uomo molto perbene.

[...]

- pp. 70-71⁷¹

ELENA: (guarda il suocero sgomenta che un vecchio ignorante abbia potuto capire quello che per lei è rimasto del tutto oscuro; a Leopoldo) Davvero, ha capito?

LEOPOLDO: Certo. Lo scrittore non è uno sbirro che deve sapere se una persona è un ladro o un baro o una prostituta. Conosce me, ci sediamo io qui, e lui lì, mi guarda, io non dico nulla perché penso ai fatti miei e me ne infischio degli scrittori, lui non dice nulla perché pensa ai fatti suoi e se ne infischia di me, mi guarda sempre – e comincia a pensare, un po' per antipatia, un po' perché questo il cervello balzano gli comanda, che io sia un assassino, e ho avvelenato la nuora o la serva, e così mi rappresenta in un romanzo. E può fare anche una bella cosa – (con

⁷⁰ «Qui c'è [...] gesto» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. Nel margine superiore della c. si legge la seguente nota ms. a matita e poi cancellata: «può passare».

⁷¹ Il foglietto ms. è appuntato alla p. 70 (da «ELENA: (guarda) a «stata?»).

altro tono) ma lui si guarda bene dal farla, questa bella cosa, perché se no io gli rompo il battesimo con una verga di bue.

ALESSANDRO: Cos'è il battesimo?

LEOPOLDO: Il punto in cui t'hanno sparsa l'acqua santa per battezzarti, qui (gli tocca il mezzo della fronte: ridono).⁷²

GRIDO DI DONNA: Basta! Basta! Basta! (tutti rimangono impressionati)

LEOPOLDO: Chi è stata?⁷³

ELENA: Mi è parsa la voce di Caterina.

LEOPOLDO: O di Francesca?

ELENA: No, di Francesca no. (si alza, va alla porta e l'apre) Caterina!

VOCE DI CATERINA: (sorridente) Signora, il tè arriva subito.

ELENA: Ma chi ha gridato?

(Entra Caterina, quasi gaia)

SCENA VII

CATERINA: (sorpresa) Non so. Ha sentito gridare?

LEOPOLDO: Sì. Pareva la voce di Francesca.

CATERINA: (sempre gaia) No, Francesca era con me.

(Caterina ed Elena seggono)

LEOPOLDO: E non ha gridato "Basta!"?

CATERINA: Ma no.

ELENA: A dir la verità, non mi sembrava la voce di Francesca.⁷⁴

CATERINA: Qualcuno avrà gridato al piano di sopra. Gridano sempre.

[...]

Non c'è offesa alla religione: è un modo di dire popolare, per indicare il bel mezzo della fronte

?

⁷² «se no [...] qui» sottolineato a matita e marcato con segni a matita blu nel margine destro e sinistro e con un punto interrogativo sempre a matita blu nel margine destro. La nota «può restare?», ms. a matita, è stata cancellata.

⁷³ L'intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine destro.

⁷⁴ «ELENA: Mi [...] Francesca.» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «LEOPOLDO: E [...] Francesca.» cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cerchiato con segni a matita poi cass.).

- p. 84

[...]

SCENA XVII

LEOPOLDO: (gli grida dietro) Lei è antipatico!

(Francesca fa per seguire Alessandro)

CATERINA: (a Francesca) Dove va? L'accompagno io.

ELENA: (trattenendola ambigualmente) No, scusi. Lo accompagno io. (esce seguita da Francesca)⁷⁵

SCENA XVIII

[...]

- pp. 86-88⁷⁶

[...]

SCENA XIX

PORTIERE: (con orgoglio) Eccellenza, mi hanno citato al Tribunale di Roma. Legga, eccellenza.

(Cava una citazione che ha chiuso religiosamente in una busta legata con lo spago) Qui ci dev'essere il mio nome (mette il dito a caso nel foglio).

LEOPOLDO: E perché vi hanno citato?

PORTIERE: Perché devono domandarmi una cosa sul brigante Letojanni.

LEOPOLDO: E che ne sapete, voi, del brigante Letojanni?

PORTIERE: (si guarda intorno, poi parla nell'orecchio di Leopoldo).

LEOPOLDO: E parlate forte!

PORTIERE: (a voce bassa) Il brigante veniva a mangiare dal barone.

LEOPOLDO: Ah, sì? a mangiare?... Chi sa che bell'appetito aveva questo brigante! E se le lavava, le mani, questo galantuomo, prima di sedersi a tavola? o mangiava con le mani sporche di sangue? (passeggia) E il barone, l'hanno citato?

PORTIERE: (scandalizzato) Che va dicendo? Il barone, lo potevano citare?... lui non figura... figuro io...

LEOPOLDO: Bel tono di minchione!

PORTIERE: (sempre con orgoglio) Perché ero io che gli aprivo la porta del giardino, la notte!... (a bassa voce, come chi mette a parte di una macchinazione) Ora io devo dire alla giustizia che

⁷⁵ «LEOPOLDO: (gli [...] Francesca)» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. Cancellata è anche una nota a matita, ora parzialmente illeggibile: «può [...]».

⁷⁶ Il foglietto ms. è appuntato alla p. 88 (da «LEOPOLDO: E» a «cosa?»).

Letojanni veniva a dormire a casa mia... e il barone non l'ha mai visto, nemmeno scritto sul muro.

LEOPOLDO: E così vi legano mani e piedi, come a Cristo!

PORTIERE: Nossignori... (si curva all'orecchio di Leopoldo e sussurra qualcosa).⁷⁷

LEOPOLDO: E se invece non è così, e vi legano come quel salame che siete diventato e vi buttano in fondo a una prigione?

PORTIERE: Eh, sia fatta la volontà di Dio!

LEOPOLDO: È pure volontà di Dio che vi leghino come quel puledro che siete?

PORTIERE: Eccellenza no. Ma la volontà di Dio è che i padroni non figurino, perché non è di giusto. Eh, eccellenza!... Non è da vostra Eccellenza dire certe cose. Che ne direbbe, vostra Eccellenza, se le guardie venissero da vostra eccellenza e...

LEOPOLDO: E finiscila con quest'eccellenza! basta!⁷⁸

PORTIERE: Eccellenza sì.

(Rientra Caterina con una bottiglia di vino e un bicchiere).

SCENA XX

LEOPOLDO: Beviti il vino. (Caterina mesce il vino nel bicchiere che porge al portinaio).

PORTIERE: (beve d'un fiato e fa schioccare la lingua) Grazie, eccellenza.

LEOPOLDO: E da me perché siete venuto? Dovete dirmi qualche cosa?

Non è che una affermazione di una mentalità feudale e baronale siciliana, per cui tra il mandante e il sicario appare giusto che il sicario debba scontare. Il povero per il signore, sarebbe, qui.

Non sembra da doversi tagliare.

?

- p. 91

CATERINA: (si volta con uno scatto violentissimo e inspiegabile) Cosa vuole?... Cosa vuole, lei?... (la guarda vibrando di un sentimento compresso; quello che le fulmina con gli occhi non è comprensibile; le sue mani si serrano e si aprono) Cosa vuole?⁷⁹

⁷⁷ «PORTIERE: (con [...] qualcosa).» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass. «Qui ci [...] Letojanni?» marcato nel margine destro con un tratto e un punto interrogativo a matita blu.

⁷⁸ «Ma la [...] basta!» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cass. e cerchiato con segni a matita poi cancellati).

⁷⁹ L'intera battuta è marcata nel margine destro con un segno a matita poi cass.

FRANCESCA: (si ritira indietro, spaventata; mormora a voce bassa) Ma nulla. Ho detto che il bambino piange.

- pp. 93-94

[...]

CATERINA: Sì. Mi sono accorta che reagisco in un modo addirittura scomposto a certi fatti naturali che accadono fra uomini e donne... Ma le assicuro, è più forte di me. La cosa, che più mi altera i nervi, è quell'espressione impudica che prendono gli uomini quando, davanti a tutti, cominciano a desiderare una donna. Mi pare di una sconvenienza inaudita. Eppure accade spesso. (Col tono di chi vuole convincere se stessa). E io devo imparare a lasciar correre.

LEOPOLDO: Ma cosa c'entra tutto questo con l'incidente fra lei e coso... il romanziere?

CATERINA: Lei non s'è accorto che il signor Alessandro, quando ha visto Francesca, ha preso un'espressione...⁸⁰ (ridendo amaramente) ma un'espressione veramente inconcepibile nella faccia di un uomo civile che siede in mezzo ad altre persone?

LEOPOLDO: (scontento della propria disattenzione) Non me ne sono accorto affatto.

[...]

- pp. 104-105⁸¹

[...]

ELENA: Come fai a saperlo?

ENRICO: Un mese addietro, siamo andati insieme al ricevimento di una francese, e tutto quello che una ragazza, dietro una tenda, ha fatto a lui, dopo, in un suo racconto, risultava fatto a Rodolfo⁸² Mauri.

ELENA: Che vuol dire questo? Legga, Caterina.

CATERINA: "Rodolfo Mauri era seduto con le spalle alla finestra, quando la signora entrò e accese la luce. Sotto il riverbero di una lampada chiusa in una pergamena, egli rivide quel volto ovale, denso di una carne giovane ma leggermente tumefatta, le labbra piccole e rivoltate infuori, come se fossero rimaste così in seguito a un atto profondamente irregolare,⁸³ gli occhi tondi, penetranti e luttuosi, i capelli fini, serici, nerissimi, che segnavano fra le tempie e la guancia l'orlo di un'onda che si partiva dalla nuca..."

ELENA: Ancora non ha detto se questa donna è bella o brutta.

[...]

⁸⁰ «LEOPOLDO: Ma [...] un'espressione...» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass.

⁸¹ Nel margine superiore della p. 104 è presente una «X» a matita.

⁸² «ragazza, dietro [...] Rodolfo» corr. a matita in «ragazza aveva fatto con lui, dopo, in un suo racconto, risultava fatto con Rodolfo»; «ha fatto a lui,» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

⁸³ «come se [...] irregolare,» cass. a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (prima cerchiato con segni a matita poi cass.).

- pp. 106-107⁸⁴

[...]

CATERINA: Sì, ma di un altro genere. La donna che qui si profana – se pure è la parola giusta – non è povera e ignorante, ma ricca, forse un po' colta, e stupida.

ELENA: Ma cosa state dicendo?

ENRICO: Zitta, ti prego.

CATERINA: (a Enrico) Ecco, senta: (legge) "Nulla per Rodolfo Mauri era più eccitante della stupidità, accompagnata dall'eleganza e da un certo estetismo. In questi casi, egli perdeva il controllo di sé e, con l'impeto del matto che deve ad ogni costo toccare le calvizie dello sconosciuto che a teatro gli siede davanti, non appena la signora diceva una frase come: – Pensa anche lei che io sia una stupida? – le saltava addosso..."

ELENA: (interrompendo) Basta, Caterina, basta! È disgustoso! (entra Leopoldo col giornale in mano)⁸⁵

SCENA VIII

LEOPOLDO: Ma, dico io, è possibile che tutti siano così? Secondo questo signore qui... lo scrittore che dà i numeri, tutti sono o porci o farabutti... Vero è che un fatto come quello che ho letto nel suo racconto è successo al nostro vicino qui sopra... e un altro simile in casa del nostro amico, il direttore della banca... e un altro ancora, adesso che mi ricordo...⁸⁶

ENRICO: Insomma⁸⁷, sono fatti che succedono.

LEOPOLDO: Sì, succedono, ma perché descriverli? Io dicevo sempre al mio amico Verga: "Giovannino le coltellate, diamocene qui fra di noi, ma non facciamole sapere ai continentali mettendole sulla carta stampata o, peggio, sul palcoscenico"... E poi la gran bellezza! proprio gliela raccomando la bellezza di quella donna!

CATERINA: Perché, signor Leopoldo?

LEOPOLDO: Ma come, perché? È una bellezza fatta con la mortadella. Ecco qua (inforca gli occhiali e legge nel solito giornale): "Labbra porcine... occhi tondi e luttuosi..." come dire di gufo⁸⁸ o di gatto. Si può, con un porco, un gufo e un gatto, fare una bella donna?

È necessario questo taglio? Perché?

?

- p. 109

⁸⁴ Il foglietto ms. è appuntato alla p. 107 (da «SCENA VIII» a «donna?»).

⁸⁵ «ELENA: Ma [...] mano» marcato nel margine destro con un segno a matita poi cass.

⁸⁶ «al nostro [...] ricordo...» cerchiato a matita e racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

⁸⁷ «Insomma,» corr. a matita in «Sì,».

⁸⁸ «gufo» da «gudo» corr. a matita.

[...]

LEOPOLDO: Ah, ho capito... Mai!... (passeggia, poi con altra voce) Non credere a quello che ti ho detto... Mi è passata presto... quando venni a Roma. Sarà stata l'aria, o l'acqua, o quest'odore di creme che mandano le donne, certo è che, da quando scesi alla stazione Termini, ho finito di essere un uomo.

ENRICO: Io no, sfortunatamente.

LEOPOLDO: Tu alla stazione Termini ci vai ogni quindici giorni per vedere quali nuove donne arrivano in certe case... E poi cerchi, cerchi sempre, cerchi con gli occhi, cerchi col naso, cerchi con le mani...

ENRICO: Ti sbagli, papà, io non cerco niente. Al contrario. Due notti fa, in un albergo di Viterbo, dopo essermi sorpreso per la terza volta come un sonnambulo nel corridoio in cerca appunto... mi sono chiuso a chiave nella camera, e ho buttato la chiave nella strada.⁸⁹

- pp. 112-119⁹⁰

[...]

SCENA XII

LEOPOLDO: (inforca gli occhiali, allontana la mano con la busta e cerca di leggere) "Signore Plattania..." Ma da dove mi scrivono, dall'asilo infantile? (chiama) Caterina! (va alla comune e grida) Caterina! (ascolta) Nessuno risponde. (Torna indietro; apre la busta, la rigira fra le mani, non riesce a leggere; cerca sul tavolo un paio di lenti e le inforca insieme agli occhiali; legge) "Morì..." Chi? Chi è morto? (volta il foglio e legge la firma) "Sua devottissima (stenta⁹¹ a decifrare)... Piedimolli". Chi è Piedimolli? (rivolta il foglio, continua a leggere:) "Morì stamattina che non ce ne abbiamo accorti nella confusione scappò la capra che le male genti ce la rubarono..." Ma chi diavolo mi scrive? (legge) "Così Dio ci punì dei nostri peccati. Ma l'ultima parola fu di salutare e ringraziare i signori Plattania e specialmente la signorina Caterina che era una santa collui... (si corregge, dopo avere aguzzato gli occhi) collei... (incerto ripete) collui, collei... che forse senza volerlo si ebbe comportato male. E questa lettera perché non posso mandarlo a dire col portiere che il barone è dispiaciuto perché lo arrestarono che non si sapeva che era un brigante. Bacio le mani a tutti devotissima Piedimolli"; Ma che è? (sbatte il foglio; d'un tratto si accorge che sul margine qualcuno ha scritto in buona grafia; legge) "Aggiungo di mio pugno che ieri è morta Jana..." (con voce spenta) Oh, Jana! è morta! (legge) "... per collasso dopo l'operazione". (si fa il segno della croce, mormora) Che Iddio la perdoni! (legge) "Il portinaio del barone Denari è stato fermato come favoreggiatore del brigante Letojanni". È morta Jana! (rilegge) "... e specialmente la signorina Caterina che era una santa..." (chiama energicamente) Signorina Caterina! Signorina! (apre la comune e grida) Caterina! (va alla porta di destra e, vinta una certa resistenza della maniglia, la spalanca.

⁸⁹ «ENRICO: Io [...] strada.» marcato nel margine destro con un segno a matita parzialmente cancellato.

⁹⁰ Il foglietto, ms. sul *recto* e sul *verso*, è appuntato alla p. 115 (da «SCENA XIV» a «- tran-»).

⁹¹ «stenta» da «stanta» corr. a matita.

Rimane come paralizzato, guardando oltre la porta, con la mano attaccata alla maniglia, il braccio disteso. Poco dopo, entra Francesca sconvolta e correndo).

SCENA XIII

(Francesca, che stringe un asciugamano sul petto, imbocca subito la comune e fugge via. Leopoldo se la vede passare davanti senza riuscire a spicciare le labbra che paiono tappate dalla stessa parola violentissima che vorrebbero dire).⁹²

SCENA XIV

(Finalmente Leopoldo stacca la mano dalla maniglia: il braccio gli cade giù. Col passo di chi ha subito la rottura di un'arteria, e non si sa se conservi l'uso della parola, Leopoldo si trascina verso una poltrona e vi si lascia cascare. Passa del tempo, durante il quale giunge distintamente, dall'appartamento di sopra, il canto accompagnato dal pianoforte. Poi, come un'ombra, addossata alla porta rimasta spalancata è apparsa Caterina. Nel viso, che ella appoggia per la nuca contro la porta, come se il collo fosse spezzato, non c'è una goccia di sangue).

SCENA XVI

CATERINA: Adesso lei... (s'interrompe, stanchissima. Leopoldo è completamente immobile) Adesso lei penserà che sono un'ipocrita.

LEOPOLDO: (Tossisce debolmente e profondamente).

CATERINA: Io... (non può continuare; Leopoldo è sempre immobile, curvo, con gli occhi fissi sul pavimento) non ho mentito con lei, tranne in un solo punto. L'idea che si è fatta di me corrisponde a me stessa, mi creda – tranne in un punto (con slancio) È vero che mi piace la gente semplice come lei, che mi piace la vita casalinga e ritirata, che mi piace l'onestà. Non le ho mentito, le giuro – fuorché in un punto... (con voce più lenta). C'è questo nella mia vita, questo. Io ho letto dei libri che mi giustificavano. Erano libri di grandi scrittori. Ma non sono riusciti a ottenere da me che io mi perdonassi. Non mi sono perdonata – mai. Ho la religione di ciò che è naturale e comune a tutti. E forse per questo il mio diavolo ha avuto tanto potere su di me. Ma stavo per scacciarlo. Ero quasi libera. Stava per finire tutto... (disperata) Perché ha aperto quella porta?

LEOPOLDO: (si dà un morso alla mano destra) Mi fosse cascata!

CATERINA: (si avvicina, gli s'inginocchia davanti). La ringrazio. (pausa) Francesca se ne andrà stasera col suo fidanzato. Scapperà. Questa notte stessa si sposteranno... Se vuole, posso andarmene subito, prima che rientrino sua nuora e suo figlio. Ma adesso mi lasci essere vile: la prego, la supplico di farmi rimanere – qui, accanto a lei, in questa casa ove stavo imparando a essere più forte di me stessa! (pausa) Ebbene? (pausa) Ebbene?⁹³

⁹² «Signorina Caterina! [...] dire.» marcato nel margine destro e sinistro con segni a matita poi cass. In corrispondenza dell'inizio della tredicesima scena, la nota «La Scena XIII», ms. a matita, è stata cancellata. «che stringe [...] petto» cass. a matita.

⁹³ «SCENA XIV [...] (pausa) Ebbene?» marcato con segni a matita nel margine destro. «C'è questo [...] perdonassi.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu; «Io ho [...] perdonassi.» cass. a matita (già cerchiato

LEOPOLDO: Rimanga. (inghiotte) Del resto, me l'ha insegnato lei a compatire le persone.

CATERINA: (si curva a baciare le ginocchia del vecchio e così rimane).

LEOPOLDO: Ma mi spieghi una cosa... una cosa che adesso mi fa tremare!

CATERINA: (alza il viso) Cosa?

LEOPOLDO: E Jana?

CATERINA: Credevo che lei m'avesse perdonato.

LEOPOLDO: Sì, ma dunque... quella povera ragazza?...

CATERINA: Credevo che m'avesse perdonato...

LEOPOLDO: Sì, sì, l'ho perdonata... ma mi dica: non era vero?

CATERINA: (torcendosi dal dolore) Credevo che m'avesse perdonata.

LEOPOLDO: Ma perché proprio quella calunnia?

CATERINA: Perché il ladro non vede che furti... E dopo, perché cominciai a provare gusto, un gusto velenoso ma che mi ristorava, nel sentir condannare quella cosa, nel sentirla maledire da lei. Quegli scrittori... molte persone anche... cercavano di farla passare come priva d'importanza. Mi volevano togliere il rimorso, il mio rimorso, il solo bene che avevo nella vita! Mi esasperavano... – Invece lei no. Tutte le sue parole le prendevo per me – Jana non c'entrava – erano coltelli, e la notte me le ripetevo a una a una.

LEOPOLDO: Già, ma l'infamia se la prendeva Jana.

CATERINA: Quando parlai la prima volta con la signora, quei libri stavano per averla vinta su di me. Consideravo la cosa come una disgrazia. Pensavo di presentare Jana come una sventurata. Poi vennero le sue parole – che mi sono tanto servite.

LEOPOLDO: Ma non a Jana.

CATERINA: Pensavo, per lei, di dire un giorno la verità. (si alza) Vedo che non mi ha perdonata. Me ne vado (si avvia).

LEOPOLDO: (gridando) No! No!... (si alza, le prende una mano) Sono un vecchio allucinato. Mentre parlavo con lei, ho sentito per la prima volta che mia figlia mi perdonava di ciò che le feci venticinque anni fa... Quelli sono delitti, Caterina: il mio!... Lei è una sventurata; e se è vero che crede di essersi guarita...

CATERINA: Sì, lo credo.

LEOPOLDO: Rimanga, rimanga! per favore rimanga!

CATERINA: (lo abbraccia, col viso pieno di speranza) Sono felice! (suonano alla porta) Vado ad aprire. In casa non c'è più nessuno. (si avvia).

con segni a matita poi cancellati). Parte della prima parentesi a matita blu viene cancellata a matita, in modo da reintegrare «C'è questo [...] questo.».

LEOPOLDO: Caterina!

CATERINA: (ritorna)

LEOPOLDO: (porgendole la lettera) Deve leggere questa lettera.

CATERINA: (legge; il suo volto cambia completamente; con voce dura) E allora le cose cambiano.
(con altro tono) Vado ad aprire. (esce)

SCENA XVII

(trilla il telefono – Leopoldo va all'apparecchio)

LEOPOLDO: (al telefono) Sì, sono io... Non so cosa dirti, Alfio... Non so darti nessun consiglio...
Dà il consenso, non lo dare... fa quello che vuoi... Non si può prevedere niente... non si può
sapere niente... non capisco niente... non so niente... niente... (richiude).⁹⁴

VOCE DI ALESSANDRO: (sbadigliando) Ah, com'è triste la vita! (entra Alessandro)

[...]

La scena XIII

Da notare come in questa scena XIV c'è tutta la sconfessione che Caterina fa della sua vita di errore.

VII. Copione

a. Copertina⁹⁵

Conservare

b. Testo⁹⁶

- pp. 105-106

[...]

⁹⁴ «LEOPOLDO: Rimanga [...] (richiude).» marcato nel margine destro con segni a matita poi cass. «una cosa che [...] a Jana.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu (già cass. con un segno a matita poi cancellato). «furti...»: un tratto verticale a matita blu copre parzialmente i puntini di sospensione. «nel sentir [...] cosa,» cass. a matita; «nel sentirla [...] lei.» cass. con segni a matita poi cancellati; «Quegli scrittori» cass. a matita; «molte persone [...] volevano» corr. in «Molte persone mi volevano» a matita. «quei libri [...] me.» cass. a matita (già cerchiato con segni a matita poi cancellati). «Caterina: il [...] sventurata;» e «(lo abbraccia, [...] avvia).» sottolineati a matita.

⁹⁵ L'appunto è ms. a matita su una copertina rosa; sopra si legge un «di» ms. a penna blu e poi cass.

⁹⁶ Il copione ds., lasciato intonso dagli addetti alla censura, presenta due varianti a penna blu autografe di Vitaliano Brancati, che, con la stessa penna, corregge anche qualche refuso del testo.

ENRICO: Per me è bella.

CATERINA: “Il collo, dopo un lampo bianco, s’ingolfava⁹⁷ in una collana nera di tre giri, dai chicchi enormi, che facevano pensare a una rozza corona di “Rosario”.

ELENA: Una collana nera? Ma chi la porterebbe?

ENRICO: Tu stessa l’hai portata.

ELENA: (con un’alzata di spalle) Cinque anni fa... Scusi, Caterina, continui!

CATERINA: “Ma quello che più piaceva, di quel volto, a Rodolfo Mauri, non era la sensualità delle labbra porcine, né gli occhi che si intorpidivano rapidamente rimanendo fissi come quelli di un animale femmina, privato⁹⁸ dell’uso delle gambe e di ogni capacità di reazione dall’odore del maschio che s’avvicina...”

ELENA: Uh, che indecenza!

ENRICO: Sta un po’ zitta!

CATERINA: “... ma l’espressione di stupidità, non più animalesca, sebbene⁹⁹ umana, acutamente umana, quasi accompagnata dalla sensazione dolorosa di un cervello che tenta di allargarsi fuori di un cerchio d’acciaio, un’espressione insieme pietosa e rassicurante...”

ENRICO: Anche questo sarebbe un profanatore, Caterina?

[...]

VIII. Copione¹⁰⁰

a. Testo

- p. 4

LEOPOLDO – (C.S.) “Nuda sul palcoscenico?...” E va bene. È onesta ora?... (gridando spazientito) dico ora... (ripetendo le parole dell’altro) “È onesta...” Gli vuol bene a tuo figlio?... E dunque?... (C.S.) “diventa rossa quando lo vede avvicinarsi...” “Se gli tocca la mano diventa pallida...” Sai che cosa vuol dire questo?... che si sentono... (grida spazientito) si sento-no... la carne di lei sente quella di lui... E allora?... Se vanno d’accordo, e le carni si sentono l’una con l’altra... falli sposare! Si ricreeranno a... sì...¹⁰¹ (con altro tono) Mia nuora è continentale... romana... ma

⁹⁷ «s’ingolfava» corr. in «scompariva» a penna blu (corr. autografa di Vitaliano Brancati).

⁹⁸ «di un animale [sic] femmina, privato dell’uso» corr. in «di una gatta, privata dell’uso» a penna blu (corr. autografa di Vitaliano Brancati).

⁹⁹ «sebbene» corr. in «sibbene» a penna blu (corr. autografa di Vitaliano Brancati).

¹⁰⁰ Il copione ds. presenta tagli a matita blu e refusi corr. a matita.

¹⁰¹ «Sai che [...] sì...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

anche tu avrai saputo che è una donna molto perbene... La governante dei bambini?... la nuova?... né romana né milanese: straniera! francese! (gridando) fran-ce-se... Ma stai diventando sordo?... È arrivata tre giorni fa... (rattristandosi) Che ti devo dire? Non ne sono completamente soddisfatto... No, non è cattolica... no, non è come noi... no, non ci crede al Papa... (gridando) Non ci cre-de... al Pa-pa!...¹⁰²

VOCE DI CATERINA LEHER – Permesso?

[...]

- p. 10

[...]

CATERINA – Ma per i cattolici non andare alla Messa la domenica è un peccato grave.

LEOPOLDO – Non ci credo. Sono cose che dicono i preti. Ne inventano di tutti i colori...¹⁰³

Andiamo! Non andare a Messa è un peccato grave come rubare o ammazzare?... no, amica mia, non mi va giù...

CATERINA – Lei non è cattolico!

- p. 11

[...]

CATERINA – Che il Pontefice è il Vicario di Dio?

LEOPOLDO – Certamente. (con collera) Le ho detto che sono cattolico! Oh sangue di!... (si mette una mano sulla bocca) Mi fa anche bestemmiare.¹⁰⁴ Sono cattolico!

CATERINA – E allora perché non va a Messa? Le cose bisogna farle seriamente. Se io fossi cattolica, lo sarei seriamente, e andrei a Messa ogni domenica.

[...]

- pp. 35-36

[...]

ELENA – Jana le ha detto questo? E... (d'un tratto capisce) Oh... Signore Iddio... Jana?

CATERINA – Perché, lei, signora?... (vorrebbe dire: s'era accorta di qualcosa?)

ELENA – Ma di nulla!... (di nuovo con il tono di grande stupore) Jana!¹⁰⁵

¹⁰² «no, non ci [...] Pa-pa!...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹⁰³ «Sono cose [...] colori...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹⁰⁴ «Oh sangue di!...» e «Mi fa anche bestemmiare.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu; «si mette [...] bocca» cass. a matita blu.

¹⁰⁵ «CATERINA – Perché, [...] Jana!» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

CATERINA – La prego, signora! Non dica niente alla ragazza. E poi aspetti! In queste cose, è facile ingannarsi... Io mi son confidata con lei perché credevo... Ma se lei non si è accorta di nulla, mai...

[...]

- pp. 37-38

[...]

SCENA QUINDICESIMA

LEOPOLDO – Bravo! Era tempo!

(Caterina, rimanendo dietro le spalle di Elena, le passa le braccia sui fianchi e le chiude piano piano la vestaglia davanti, le annoda la cintura: sembra quasi che ella pensi ad altro, i suoi gesti sono lenti e sbadati)

In questa famiglia, c'era una sola persona che si comportava come una vera donna, col rossore sulla faccia... Non dico che gli altri fossero disonesti... Ma non si arrossiva più, in questa casa... Si dicevano parole da taverna, si andava nudi, si toccava... si toccava il primo venuto come se fosse stato un fratello o il marito... e ci si lasciava toccare, non dico con secondi fini... ma si toccava troppo... Le persone non si toccano¹⁰⁶! Abbiamo la parola: la parola va bene... Non c'è bisogno di toccare...

(calcando sulla prima parola e isolandola)

Una non si comportava così... E quest'una, questa ragazza, la sola che somigliasse a mia figlia Agatina, l'abbiamo trattata come una scimmia... Ma da oggi le cose cambiano. Questa persona sarà portata in palma di mano.

ELENA – E chi è questa persona?

[...]

- p. 44

[...]

ENRICO – In ogni modo, qui siamo a Roma. Non siamo in Sicilia.

LEOPOLDO – Ma Jana è siciliana. (si alza, va alla finestra) Santo Iddio, in Sicilia, in quel suo paese ove non c'era che un canonico, si comportava come un angelo – e qui, a pochi passi da San Pietro... la sera, quando la stanza è al buio, arriva la luce della finestra del Papa, che sembriamo abitare nella stessa casa... – questa piccola canaglia mi fa... mi fa... (non può continuare)¹⁰⁷

ELENA – Alziamoci. (Caterina, Elena ed Enrico si alzano da tavola e vanno a sedersi nelle poltrone)

[...]

¹⁰⁶ «si andava [...] toccano» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹⁰⁷ «– e qui, [...] continuare)» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

- p. 46

CATERINA – Mi perdoni se insisto. Ma Jana, nella sua disgrazia, o colpa se vuole chiamarla così¹⁰⁸, conserva una tale innocenza!

LEOPOLDO – Quale innocenza? Stiamo diventando tutti innocenti. Le carceri sono piene d'innocenti. Le case di tolleranza sono piene di innocenti. Io, in Sicilia, ho conosciuto un innocente che, per addormentarsi, doveva sprofondare la mano dentro un paniere che teneva sotto il letto. Ho saputo dopo che, nel paniere, quell'innocente nascondeva la testa che aveva strappato a sua moglie con un'acetta.

[...]

- pp. 47-48

[...]

CATERINA – Non si potrebbe farla assumere in un'altra casa di qui?

LEOPOLDO – Signorina, che discorsi fa? Io, con questa bocca, dovrei raccomandare a una persona perbene di prendere nella sua casa un sudicio animale come quello? E dove può impiegarsi? in una caserma di soldati, così lascia in pace tutti?¹⁰⁹

CATERINA – No, signor Leopoldo, lei cede troppo alla sua natura di Siciliano.

LEOPOLDO – (permaloso) Perché, è una natura che non va?

CATERINA – Va benissimo. Ma in certi casi, ripugna troppo a capire, a compatire... Io ho l'impressione che Jana sia, più che altro, una maniaca. Scommetterei qualunque cosa che solo a me è affidata (con un sorriso amaro) la triste incombenza di renderla anormale. È un bel rimorso per me.

LEOPOLDO – Per Lei? Sta a vedere che adesso la colpevole è lei.¹¹⁰

CATERINA – Ma vuole che non mi senta un po' colpevole se solo io – sia pure non volendolo, non facendo nulla di male, anzi sorvegliando i miei gesti, e perfino il mio modo di guardare – ma in fin dei conti solo io... metto questa povera ragazza...

[...]

- p. 50

[...]

CATERINA – (con un improvviso inaspettato singhiozzo che soffoca completamente premendosi un fazzoletto sulla bocca) È così affezionata a loro. Ama i bambini come una madre. (a Enrico) È innamorata di lei. Ama il signor Leopoldo come una figlia. Ama questa casa come una gatta.

LEOPOLDO – (severo e amaro) E lei, come la ama,¹¹¹ signorina?

¹⁰⁸ «o colpa [...] così» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹⁰⁹ «E dove [...] tutti?» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹⁰ «Scommetterei qualunque [...] lei.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

CATERINA – (con tono fermo) È indispensabile che loro mi facciano un favore, perché altrimenti Jana se ne andrà, ma io non potrò rimanere.

ENRICO – Prego!¹¹²

CATERINA – Non dicano a Jana la vera ragione per cui viene licenziata. Una discussione con lei su questo argomento sarebbe superiore alle mie forze.¹¹³

- p. 56

[...]

ENRICO – (le toglie di mano il coltello) Sei veramente stupida!

JANA – Lei, signor Enrico? Pure lei vuole che me ne vada? (piange) Io le voglio tanto bene... me lo sogno la notte... (a Elena) E anche lei, signora, me la sogno la notte. Quando lei era a Viareggio, baciavo sempre il suo ritratto...¹¹⁴

ELENA – Al tuo paese, ti sposerai.

[...]

- p. 57

ENRICO – Perché?

JANA – Non mi piacciono gli uomini, non mi piacciono¹¹⁵!

LEOPOLDO – (sbotta di nuovo) Via, via, via, parti questa sera stessa! dormi alla stazione e domani, alle cinque, prendi il treno che va in Sicilia!

[...]

ELENA – (a Enrico) Quale porta non ti ha aperto?

JANA – La mia... Bussava... lei, signora, era a Viareggio... bussava, diceva che stava male, ma io già c'ero andata nello studio, quando mi chiamò la prima volta... e non era vero che stava male... A me quelle cose non piacciono... (indicando Enrico) Io me lo sogno la notte, ma non a quel modo... e poi voglio bene alla signora, (con trasporto violento che mette Elena a disagio) Voglio tanto bene a lei, signora!¹¹⁶

- pp. 58-59

[...]

JANA – (si afferra ai mobili, punta i piedi, poi si butta per terra in preda ad un attacco isterico) Non esco, non esco! Non me ne vado!

¹¹¹ «come la ama,» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹² «Prego!» segue «Caterina».

¹¹³ «Una discussione [...] forze.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹⁴ «Quando lei [...] ritratto...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹⁵ «piacciono gli [...] piacciono» corr. in «piace, non mi piace» a matita blu.

¹¹⁶ «A me [...] signora!» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

(tutti si scostano)

JANA – (si alza in ginocchio, cerca con gli occhi, poi grida verso la porta)

Signorina, lei che è buona come un angelo... Dov'è? Perché non mi aiuta? perché non la dice lei una parola? Lei, bella signorina... signorina cara... amorosa... (istericamente) Signorina, signorina mia...¹¹⁷

LEOPOLDO – Andiamo... se no le vomito addosso¹¹⁸! (a Jana) Ti farò cacciare dai carabinieri.

(Leopoldo, Enrico ed Elena si avviano)

ELENA – (si ferma sulla porta e prende il suocero per il bavero della giacca) Babbo, mi tolga una spina dal cuore... No, voglio sapere soltanto se ho capito le parole di Jana... (a Enrico che cerca di svignarsela strisciando dietro di lei) Passa, farabutto! (Enrico esce).

- p. 60

[...]

JANA – No, no... Voglio stare così davanti a lei che è tanto buona! (fa per afferrarle le mani che Caterina sottrae in tempo).

CATERINA – Va bene. Sta così. Ma non mi toccare.¹¹⁹ Ascoltami: io voglio fare per te qualche cosa...

JANA – Lei è una santa! (vuol baciarle le ginocchia)

CATERINA – (esasperata) Ma non mi toccare.¹²⁰

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

[...]

- pp. 82-83

[...]

CATERINA – (sempre gaia) No, Francesca era con me.

(Caterina ed Elena seggono)

LEOPOLDO – E non ha gridato: “Basta!”?

CATERINA – Ma no.

ELENA – A dir la verità, non mi sembrava la voce di Francesca.¹²¹

¹¹⁷ «amorosa... (istericamente) [...] mia...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹⁸ «se no [...] addosso» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹¹⁹ «Ma non mi toccare.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²⁰ «(vuol baciarle [...] toccare.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²¹ «LEOPOLDO – E [...] Francesca.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

CATERINA – Qualcuno avrà gridato al piano di sopra. Gridano sempre.

[...]

- pp. 120-121

[...]

ELENA – Come fai a saperlo?

ENRICO – Un mese addietro, siamo andati insieme al ricevimento di una francese, e tutto quello che una ragazza, dietro una tenda,¹²² ha fatto a¹²³ lui, dopo, in un suo racconto, risultava fatto a¹²⁴ Rodolfo Mauri.

ELENA – Che vuol dire questo? Legga, Caterina.

CATERINA – “Rodolfo Mauri era seduto con le spalle alla finestra, quando la signora entrò e accese la luce. Sotto il riverbero di una lampada chiusa in una pergamena, egli rivide quel volto ovale, denso di una carne giovane ma leggermente tumefatta, le labbra piccole e rivolte in fuori, come se fossero rimaste così in seguito a un atto profondamente irregolare,¹²⁵ gli occhi tondi, penetranti e luttuosi, i capelli fini, serici, nerissimi, che segnavano fra le tempie e la guancia l’orlo di un’onda che si partiva dalla nuca...”

ELENA – Ancora non ha detto se questa donna è bella o brutta.

[...]

- p. 132

[...]

SCENA QUATTORDICESIMA

(Francesca, che stringe un asciugamano sul petto,¹²⁶ imbecca subito la comune e fugge via. Leopoldo se la vede passare davanti senza riuscire a spicciare le labbra che paiono tappate dalla stessa parola violentissima che vorrebbe dire).

SCENA QUINDICESIMA

[...]

- pp. 133-134

[...]

LEOPOLDO – (tossisce debolmente e profondamente)

¹²² «dietro una tenda,» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²³ «a» corr. in «con» a matita blu.

¹²⁴ «a» corr. in «con» a matita blu.

¹²⁵ «come se [...] irregolare,» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²⁶ «che stringe [...] petto,» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

CATERINA – Io... (non può continuare; Leopoldo è sempre immobile, curvo, con gli occhi fissi sul pavimento) non ho mentito con lei, tranne in un solo punto. L'idea che si è fatta di me corrisponde a me stessa, mi creda – tranne in un punto. (con slancio) È vero che mi piace la gente semplice come lei, che mi piace la vita casalinga e ritirata, che mi piace l'onestà. Non le ho mentito, le giuro – fuorché in un punto... (con voce più lenta) C'è questo nella mia vita, questo. Io ho letto dei libri che mi giustificavano. Erano libri di grandi scrittori. Ma non sono riusciti a ottenere da me che io mi perdonassi.¹²⁷ Non mi sono perdonata – mai. Ho la religione di ciò che è naturale e comune a tutti. E forse per questo il mio diavolo ha avuto tanto potere su di me. Ma stavo per scacciarlo. Ero quasi libera. Stava per finire tutto... (disperata) Perché ha aperto quella porta?

LEOPOLDO – (si dà un morso alla mano destra) Mi fosse cascata!

[...]

- p. 135

[...]

LEOPOLDO – Ma perché proprio quella calunnia?

CATERINA – Perché il ladro non vede che furti... E dopo, perché cominciai a provare gusto, un gusto velenoso ma che mi ristorava, nel sentir condannare quella cosa, nel sentirla maledire da lei. Quegli scrittori...¹²⁸ molte persone anche... cercavano di farla passare come priva d'importanza.¹²⁹ Mi volevano togliere il rimorso, il mio rimorso, il solo bene che avevo nella vita! Mi esasperavano... – Invece lei no. Tutte le sue parole le prendevo per me – Jana non c'entrava – erano coltelli, e la notte me le rificcavo a una a una nel cuore.

LEOPOLDO – Già, ma l'infamia se la prendeva Jana.

CATERINA – Quando parlai la prima volta con la signora, quei libri stavano per averla vinta su di me.¹³⁰ Consideravo la cosa come una disgrazia. Pensavo di presentare Jana come una sventurata. Poi vennero le sue parole – che mi sono tanto servite.

IX. Restituzione copione¹³¹

26 GEN. 1952

Prefettura di

¹²⁷ «Io ho [...] perdonassi.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²⁸ «E dopo, [...] scrittori...» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹²⁹ «anche... cercavano [...] d'importanza.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹³⁰ «quei libri [...] me.» racchiuso tra parentesi quadre a matita blu.

¹³¹ Ds. su un foglio di carta velina. Data apposta a mezzo di timbro; firma ms. a matita viola.

Teatro – IV[^]

7523/7426

All. 1

Commedia “La Governante” di V. Brancati

Si prega comunicare al sig. Vitaliano Brancati residente in Roma via Caroncino 51, che questa Presidenza, sentito il parere della Commissione Consultiva della Censura Teatrale, non ha concesso il prescritto nulla osta alla rappresentazione del lavoro di cui all’oggetto, a norma dell’art. 126 del Regolamento al T.U. delle Leggi di P.S.

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

f.to Andreotti

X. Appunto per il Sottosegretario¹³²

*Roma, 23 marzo 1951*¹³³

VIA VENETO, 56

DB/CJ Presidenza

del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

– Teatro – III[^] –¹³⁴

Prot. N° [lasciato in bianco]

¹³² Del documento, ds. sul *recto* di un foglio di carta intestata (B), è conservata anche una minuta (M), ds. sul *recto* di un foglio della medesima carta intestata (unica divergenza tra l’intestazione di M e quella di B è l’assenza in M dell’indicazione «DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO»). Una copia di M, ds. su un foglio di carta semplice (C), è conservata nel fasc. 14655 (doc. n. II). In B, la data è ms. a penna nera, come la firma (assente sia in M che in C), e alla destra dell’intestazione si legge la seguente nota ms. a matita blu: «De Biase || atti»; la nota di Andreotti, assente in M e in C e qui riportata in calce al documento, è ms. a penna nera nel margine superiore della c. ed è accompagnata dall’usuale sigla «S». Nel margine superiore di C si legge la seguente nota ms. a matita blu: «Censura || Atti».

¹³³ M e C riportano la data, corretta almeno per quanto riguarda l’anno, «29 Marzo 1952».

¹³⁴ «– Teatro – III[^] –»: in M e C «Teatro – III[^]».

OGGETTO "La Governante" di Vitaliano Brancati

APPUNTO PER L'ON. SOTTOSEGRETARIO

Come è noto a V.E. la Commissione per la Censura Teatrale respinse, in data 20 dicembre 1951, la commedia di Vitaliano Brancati "La Governante", impostata sull'equivoco personaggio di una donna di istinti anormali che però ha orrore della sua anomalia tanto che alla fine si uccide.

Il Brancati al responso negativo protestò vivamente preannunciando ricorsi e campagne di stampa sull'intero problema della censura: sembra, infatti, che "Il Mondo" voglia pubblicare nel prossimo numero un articolo polemico sull'argomento.

Ho ritenuto, pertanto, opportuno riesaminare il lavoro, giungendo alla conclusione che esso, previ numerosi tagli che alleggeriscano situazioni troppo evidenti e particolari crudeltà, possa essere tranquillamente autorizzato¹³⁵.

Le unisco il copione con i tagli da me proposti¹³⁶ e cioè alle pagine 2, 9, 29, 31, 37, 39¹³⁷, 40, 41, 43, 49, 50, 51, 57, 71, 104, 105, 114, 116, 117, 118.

Si è incerti sui passi indicati alle pagine 27, 38, 62, 70, 88, 107.

Per ognuno di questi passi è inserita una nota esplicativa dei dubbi che hanno lasciato perplessi e sui quali l'ufficio gradirebbe di conoscere il pensiero dell'E.V.¹³⁸

Per le determinazioni di V.E.¹³⁹

IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

De Pirro

*** Mi pare proprio una materia... indigeribile**

¹³⁵ «autorizzato»: in M e C «autorizzata», in C corr. a penna blu.

¹³⁶ «proposti»: in M e C «proposti».

¹³⁷ «2, 9, [...] 39»: in B, nell'interlinea superiore e in corrispondenza di ogni numero, è presente un puntino ms. a penna viola.

¹³⁸ «pagine 2, [...] dell'E.V.»: in M e C ds. «pagine 27, 29, 31, 37, 38, 40, 43, 48, 50, 51, 62, 63, 70, 86, 88, 104, 105, 107, 116, 117 e 118.» (con «37,» da «37;»). Solo in M «48» è corr. in «49» a matita, «86» è cass. con una «X» a matita e un «114» è ins. a matita nell'interlinea inferiore tra i numeri «107» e «116» e poi cancellato. In M i numeri di pagina vengono interamente cass. e riscritti a matita nel margine inferiore della c., dove si legge il testo – poi riportato in B – nella seguente versione: «2 – 9 – 29 – 31 – 37 – – 39 – 40 – 41 – 43 – 49 – 50 – 51 – 71 – 104 – 105 – 114 – 116 – 117 – 118 || Si è incerti sui passi indicati alle pagine || 27 – 38 – 62 – 70 – 88 – 107 –»: tra i numeri «37» e «39» era stato ms. un numero ora illeggibile, con tutta probabilità il «38», poi cancellato per essere riportato nella sequenza successiva: di qui i due trattini consecutivi e un ulteriore tratto a matita nell'interlinea superiore, anch'esso poi cancellato; il trattino tra «39» e «40» è leggermente più lungo a coprire un «4[...]» cancellato; nella seconda sequenza, il numero «27» è ms. e sottolineato dalla stessa mano di de Pirro a penna nera, mentre il «38» è sottolineato a matita. Assente in C, in M la frase «Per ognuno [...] dell'E.V.» di B viene aggiunta sotto le due sequenze numeriche e con «della V.V.» in luogo di «dell'E.V.».

«lasciato»: in B «lasciati».

¹³⁹ «di V.E.»: in M e C «dell'E.V.».

Andreotti

XI. Lettera¹⁴⁰

PREFETTURA DI MILANO

Ufficio Stampa e Spettacolo

N. 030/84

Milano 25 Novembre 1953

Risp. Nota [lasciato in bianco] N. [lasciato in bianco]

OGGETTO

“Teatragolo” di Francesco Prandi.

ALLA DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Teatro – Div. IV[^] (Censura Teatrale)

ROMA

Di seguito alla nota pari numero in data 9 maggio c.a. si comunica, per debito d'ufficio, che nel “Teatragolo” di Francesco Prandi è stata rappresentata la sera del 21 e 22 c.m. la commedia di Vitaliano Brancati “La Governante”. La rappresentazione sarà ripetuta la sera del 26 e del 29 prossimi. Per tale spettacolo è stato fatto il solito annuncio pubblicitario sul “Corriere della Sera”.

Nel richiamare le caratteristiche del locale descritte nella citata nota del 9 maggio, si rinnova la preghiera a codesto Ufficio di voler cortesemente comunicare – nella propria competenza – se, ai fini delle norme che regolano la censura teatrale, il locale di cui trattasi possa o meno considerarsi “privato”, mentre per il numero di spettatori (80-100 persone circa), per la ripetizione degli spettacoli e per la pubblicità fatta ad essi a mezzo della stampa cittadina può invece ritenersi che vadano perduti i caratteri essenziali del locale privato non soggetto né alla licenza di polizia (art. 118 del Regolamento di P.S.) né alla preventiva revisione dei lavori prescelti.

Con osservanza.

L'ADDETTO STAMPA

[...]

¹⁴⁰ Ds. sul *recto* di un foglio di carta intestata. Sopra l'indicazione del destinatario si leggono le seguenti note ms.: «atti», a matita rossa, e «IV», a penna fucsia. Accanto alla firma, indecifrabile e ms. a penna verde, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 9389/7426 e data, apposta a mezzo di timbro, 28 novembre 1953.

XII. Lettera¹⁴¹

Roma, 27/9/84

La sottoscritta Antonia Brancati, figlia di Vitaliano Brancati, autore del testo LA GOVERNANTE, a suo tempo presentato in più versioni per l'ottenimento dell'autorizzazione alla rappresentazione in teatro, dovendo ricostruire l'archivio del padre in occasione delle celebrazioni del trentennale della morte, chiede di acquisire copia delle comunicazioni relative alla non approvazione dei testi a suo tempo esaminati dagli organi competenti.

Ringrazia e porge distinti saluti

Antonia Brancati

Al Ministero del Turismo e Spettacolo
Direzione Generale dello Spettacolo
Divisione V

¹⁴¹ Del documento, interamente ms., sono conservate esclusivamente due fotocopie, una delle quali si trova nel fasc. 14655 (doc. XXVII). Sotto la firma si legge il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Div. V^a Revisione Teatrale, compilato a penna con n. di protocollo 790, posizione Rev. Teatro e data 27 settembre 1984.

III. Lettera²

Il Ministro degli Affari Esteri

21.X.1955

Caro Brusasca,

ti invio il copione de "La Governante", l'opera postuma di Vitaliano Brancati di cui ti ho parlato l'altro giorno alla Camera.

Ti sarei grato se tu volessi rivedere personalmente la cosa, perché io credo che non ci siano ragioni effettive di carattere morale che possano giustificare un provvedimento di censura.

Con i più cordiali saluti,

aff.mo

G. Martino

IV. Lettera³

Caro Martino,

ho letto il copione del dramma "La governante" di Brancati⁴, a cui come sai, su parere della Commissione Consultiva per la Censura Teatrale, era stato negato nel gennaio 1952 il nulla osta alla rappresentazione.⁵

¹ I documenti sono conservati all'interno di tre cartelline: la prima, recentemente compilata con un pennarello blu, riporta il titolo dell'opera e il numero di fasc.; la seconda, intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Commissariato per il Turismo, riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera, accompagnato dall'indicazione «(nuova ediz.)», il nome dell'autore e due timbri «NON APPROVATO»; la terza, di color rosa, non presenta segni ms.

² Ms. a penna nera su un foglio di carta intestata.

³ Minuta ds. con corr. ms. a penna nera. Nell'angolo in alto a sinistra si legge la nota ms. a matita blu «7426 || non approvato», mentre in quello destro «14655 || nuova edizione».

⁴ «"La governante" di Brancati» sottolineato a matita rossa.

⁵ «negato nel [...] rappresentazione.» da «negato il nulla osta alla rappresentazione nel gennaio 1952.» corr. a penna nera.

Ora, a seguito delle tue premure, sarei dell'opinione di rivedere la decisione presa a suo⁶ tempo, concedendo il visto di censura. È indispensabile, però, che al testo vengano apportati i tagli delle battute, incluse fra parentesi bleu, alle pagg. 4-10-11-35-37-44-46-47-50-56-57-58-60-82-83-121-132-133 e 135⁷ del copione, che ti restituisco.

A chiarimento, ti aggiungo che la prassi dei nostri Uffici prevede la presentazione di due copioni e di una domanda in bollo da parte del titolare del nulla osta di agibilità della Compagnia che intende mettere in scena il lavoro.

Ho fatto del mio meglio per aderire al tuo desiderio.⁸

Cordialmente tuo

V. Richiesta di revisione⁹

On. PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

UFFICIO CENSURA

ROMA

Il sottoscritto ANGELO SIVIERI, legale rappresentante della compagnia ANNA PROCLEMER – GIORGIO ALBERTAZZI diretta da LUCIO ARDENZI, chiede il nulla osta per la rappresentazione della commedia di VITALIANO BRANCATI dal titolo "LA GOVERNANTE"¹⁰.

Roma 16 agosto 1956

(Angelo Sivieri)

Angelo Sivieri

VI. Proposta di valutazione¹¹

⁶ «suo» da «tuo» corr. a penna nera.

⁷ «4-10-[...] 135» sottolineato a penna nera.

⁸ «Ho fatto [...] desiderio.», ms. a penna nera, sostituisce il saluto precedentemente ds. «Ti saluto con la più viva cordialità».

⁹ Ds. con nastro blu su un foglio doppio in carta da bollo. La firma è ms. a penna blu; segue il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 13357/14655 e data, apposta a mezzo di timbro, 8 settembre 1956.

¹⁰ «GOVERNANTE» da «GOVERNATE» corr. a penna blu.

¹¹ Ms. a penna nera sul *recto* e sul *verso* di un foglio di carta semplice.

La governante

di

V. Brancati

Il motivo sessuale ricorre in grandissima parte di tutta la produzione di Brancati. Vero è, però, che, lungi dal compiacersi in una ricerca ad effetti pornografici, l'A. non manca mai, pur rimestando nel fangoso e nel lubrico, di trarne una sua amara morale. Denunciato il fatto o la situazione, al di là della battuta o della forzatura medesima di talune compiacenze di parola, resta l'angoscia di una creatura, o il dramma, se pure ristretto in limiti provinciali, di un gruppo.

Anche ne "La governante" la materia è scabrosa. Qui, forse più che in altri lavori di Brancati, v'è diffuso come un senso di pietà, un sopito desiderio di comprensione e di riscatto (pag. 21, atto III).¹²

Estremamente arduo tagliare qua e là: non sono poche battute che, se tolte, possono attenuare la tesi e la sostanza del lavoro. La rappresentazione del quale, tuttavia, può essere ammessa, purché si faccia la concessione di eliminare qualche riferimento più crudo o voluto¹³.

Intanto, a pag. 4, la parte finale della battuta di Leopoldo e, sempre di Leopoldo, parte della battuta a pag. 20 (certi particolari clinici sono incontestabili, ma è inutile andarli ad urlare a teatro).

A pag. 46, le due battute di Caterina: non sarebbe male sostituire un "lasciami" o qualcosa del genere a quel "non mi toccare" che è troppo concreto ed isterico.

Atto II, pag. 10-11, battuta di Leopoldo sui siciliani e il governo italiano.

12/9/56

C. Brancoli

VII. Proposta di valutazione¹⁴

La governante

(V. Brancati)

Per quanto appaia chiaramente che l'autore tenda a dimostrare come la strada del vizio non conduca a buona fine, si resta tuttavia perplessi, per motivi di carattere morale, circa l'opportunità di autorizzare la rappresentazione di un'opera che porta sulla scena le manifestazioni di una anomalia sessuale che non si può non condannare.

¹² «riscatto (pag. [...] III).» da «riscatto.» (il punto fermo non è riportato dopo la parentesi).

¹³ «crudo» e «voluto» sottolineati.

¹⁴ Ms. a penna nera.

22.9.956 –

VIII. Proposta di valutazione¹⁵

atto I

22 mettere [?] la frase

28 – 36 –¹⁶

44 – atto II° 12/¹⁷21

III°/17¹⁸

sarebbe possibile se non [?]

Dott. Di Paola [...]

Zuccaro

IX. Rassegna stampa¹⁹

10) – LA NOTTE (26/27/9) – “Il Piccolo Teatro di Torino apre i battenti – Cartellone vario con molte ambizioni – L’inaugurazione della seconda stagione è fissata per il 3 novembre con “Pamela nubile” di Goldoni. In programma commedie di Giacosa, Pirandello, Brecht, Labiche, Shakespeare, ecc.”

11) – CORRIERE LOMBARDO (26/27/9) – “Tognazzi ha concluso l’abbinamento – Nasce la Prima Compagnia Pubblicitaria – Il complesso di prosa che farà capo al popolare comico cremonese sarà presentato da una grande casa di elettrodomestici”.

12) – UNITÀ (27/9) – “Eduardo andrà in USA e in URSS”.²⁰

¹⁵ Doc. ms. a matita.

¹⁶ «36 –» ins. a matita blu. a sostituire i puntini di sospensione a matita.

¹⁷ «12/» ins. a matita blu nell’interlinea inferiore.

¹⁸ «III°/17» ins. a matita blu.

¹⁹ Ds. sul *recto* di un foglio che reca il numero di pagina «– 2 –»; la pagina n. 1 non è conservata nel presente fasc.

²⁰ «10) – LA NOTTE [...] URSS”.» cass. con un tratto a matita blu.

13) – ROMA (26/9) – 14) – LA NOTTE (26/27/9) – “Proclemer-Albertazzi-Sanipoli: all’Odeon – Governante cercasi... La commedia di Brancati è già in repertorio: si aspetta il beneplacito degli uffici romani di censura”.²¹

15) – IL GIORNO (26/9) – 16) – CORRIERE DELLA SERA (26/9) – pubblicano il cartellone del Teatro del Convegno di Milano.²²

MUSICA

17) – LA STAMPA (26/9) – “Al Consiglio Comunale – Il contributo per il Regio aumenterà a 125 milioni”.

18) – CORRIERE LOMBARDO (26/27/9) – “Un milione alla Casa dei Musicisti – Lo ha offerto un italiano residente a New York (Adolfo Amedeo Mariani) in occasione della nascita del suo quarto figlio”.²³

XI. Verbale di commissione²⁴

Presidenza del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

COMMISSIONE CONSULTIVA PER LA CENSURA TEATRALE

Verbale della seduta

del 2/10/56

Presenti: Dott. DOMENICO ZUCCARO per il Ministero della Pubblica Istruzione
“ NICOLA DI PAOLA per il Ministero dell’Interno
“ CARLO BRANCOLI per il Ministero del Lavoro
“ GIUSEPPE LUONGO Rappresentante del Sindacato Autori Drammatici
“ FRANZ DE BIASE Ispettore Generale del Teatro

²¹ L’intero paragrafo è incorniciato con segni a matita rossa e marcato con un tratto a matita blu nel margine sinistro.

²² L’intero paragrafo è cass. con un tratto a matita blu.

²³ «MUSICA [...] figlio”.» cass. con un tratto a matita blu.

²⁴ Ds. sul *recto* di due fogli di carta intestata. L’intestazione della seconda c., così come il numero di pagina («– 2 –»), non vengono trascritti.

Presiede: Avv. NICOLA DE PIRRO Direttore Generale dello Spettacolo

Segretaria: Dott.ssa RAFFAELLA TUDINI

Assente: Dott. PASQUALE LOPEZ

La seduta ha inizio alle ore 18 sul seguente:

ORDINE DEL GIORNO

Dramma "LA GOVERNANTE" di Vitaliano Brancati

La Compagnia "Proclemer-Albertazzi" ha presentato per il visto di censura una nuova edizione del lavoro di Brancati, che venne respinto in data 18 gennaio 1952. Nell'attuale edizione sono state tolte alcune scene ed alcune espressioni troppo veristiche e che avevano fatto ritenere inopportuna la rappresentazione di tale lavoro.

I Commissari discutono lungamente sul contenuto del dramma che, nel suo complesso, è rimasto immutato.

Il Dott. Di Paola, Rappresentante del Ministero dello Interno ed il Dott. Zuccaro, Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, esprimono parere assolutamente negativo alla concessione del nulla osta, perché ritengono che il lavoro sia offensivo alla morale. L'Avv. De Pirro, il Dott. De Biase, il Dott. Brancoli ed il Dott. Luongo danno invece parere favorevole alla rappresentazione, pur essendo perplessi sul contenuto del dramma. Qualora il visto fosse concesso segnalano l'opportunità di apportare tagli alle pagg. 22-28-36-46 del I° atto, pagg. 12 e 21 del II° atto e pag. 17 del III° atto.

La seduta ha termine alle ore 20.

LA SEGRETARIA

IL PRESIDENTE

[lasciato in bianco]

[lasciato in bianco]

XII. Appunto per il Direttore Generale²⁵

Roma, 3 ottobre 1956

VIA VENETO, 56

Presidenza

del Consiglio dei Ministri

²⁵ Il documento, ds. sul *recto* di due fogli di carta intestata (B), ci giunge anche in una minuta (C). L'intestazione a stampa, compilata solo con l'indicazione della data, e il numero di pagina («- 2 -») della seconda c. non vengono trascritti.

Div. IV[^]

Prot. N° 14655

OGGETTO Drama "La governante" di Brancati.

Ieri sera si è riunita la Commissione Consultiva per la Censura Teatrale per esaminare il dramma di Brancati "La governante", la cui prima edizione fu respinta nel gennaio del 1952.

L'attuale Compagnia "Proclemer-Albertazzi" ha presentato una seconda edizione nella quale sono state tolte alcune frasi troppo crude e soprattutto dei gesti veristici, ma il fatto centrale e cioè che la Governante sia una lesbica e riesca a far cacciare di casa una cameriera, che da lungo tempo serve nella famiglia Platania, siciliani che vivono a Roma, e che poi faccia assumere una sua ex amante, è naturalmente restato in pieno perché è il fulcro del lavoro.

Dopo lunga discussione nella quale si è considerato anche che la Proclemer, vedova del Brancati, vorrebbe valorizzare l'opera del marito, il Rappresentante²⁶ del Ministero degli Interni, Dott. Di Paola e il Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, Dott. Zuccaro hanno espresso parere nettamente contrario alla concessione del nulla osta, ritenendo inopportuno, anzi dannoso, portare sulla scena un dramma che, pur non esaltando il vizio, è morboso sia nel contenuto sia in molte frasi.

Invece il Dott. De Biase, il Dott. Brancoli – Rappresentante del Ministero del Lavoro –, il Dott. Luongo²⁷ – Rappresentante degli Autori Drammatici – pur concordando con i predetti Commissari sulla particolare natura del lavoro, si sono rimessi alle decisioni della S.V., facendo presente che ove dovesse proporsi al Sottosegretario la concessione del nulla osta andrebbero almeno apportati i seguenti tagli: togliere ad esempio al I° atto la frase (pag. 22) di Caterina "Si trattava di un mendicante che chiedeva a una signora di dargli quello che il marito non usava più"; a pag. 28 Caterina riferisce una frase del tutto inventata e che dà inizio alla calunnia contro la cameriera "mi ha detto signorina se lei è molto stanca, posso aiutarla io a spogliarsi"; pag. 36 il vecchio padrone siciliano, sempre parlando della cameriera, si rifiuta di raccomandarla ad un'altra famiglia consigliando invece di farla impiegare "In una caserma di soldati così lascia in pace tutti?". Inoltre segnalano le battute a pag. 46 del I° atto, a pag. 12 e 21 del II° atto e a pag. 17 del III° atto.

Il Dott. Di Paola e il Dott. Zuccaro hanno chiesto che il loro parere negativo sia comunque messo a verbale.

Per le determinazioni della S.V.

Raffaella Tudini²⁸

²⁶ «Rappresentante»: in C «rappresentante».

²⁷ «Luongo» in B sottolineato a matita.

²⁸ La firma di B, sia ds. che ms. a penna blu, è sovrascritta alla dicitura «L'ISPETTORE GENERALE» che si legge in C.

XIII. Verbale di commissione²⁹

Presidenza del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

COMMISSIONE CONSULTIVA PER LA CENSURA TEATRALE

Verbale della seduta

dell'8/10/56

- Presenti: Dott. DOMENICO ZUCCARO per il Ministero della Pubblica Istruzione
“ NICOLA DI PAOLA per il Ministero dell'Interno
“ CARLO BRANCOLI per il Ministero del Lavoro
“ GIUSEPPE LUONGO Rappresentante del Sindacato Autori Drammatici
“ FRANZ DE BIASE Ispettore Generale del Teatro
- Presiede: Avv. NICOLA DE PIRRO Direttore Generale dello Spettacolo
- Segretaria: Dott.ssa RAFFAELLA TUDINI
- Assente: Dott. PASQUALE LOPEZ

La seduta ha inizio alle ore 10 e 30 sul seguente:

ORDINE DEL GIORNO

Dramma: “LA GOVERNANTE” di Vitaliano Brancati

Prosegue la discussione sul lavoro di Vitaliano Brancati “La governante”, di cui al precedente verbale del 2 ottobre c.a.

Il Presidente, Avv. De Pirro, segnalata la necessità di approfondire ulteriormente l'esame del lavoro, ritiene innanzi tutto opportuno accertare se nel dramma vi sia “l'apologia di un vizio” di cui al comma 1 dell'art. 126 del R.D. 6 maggio 1940 n. 635. I Commissari, all'unanimità, riconoscono che tale estremo non risulta nel modo più assoluto; tuttavia il Dott. Di Paola, Rappresentante del Ministero dell'Interno, si dice costretto a confermare il suo parere negativo perché l'opera, sia per la sua impostazione sia per il suo contenuto, risulta contraria alla morale ed offende i principii costitutivi della famiglia. A tale dichiarazione si associa il Dott. Zuccaro, Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, che conferma così il suo parere nettamente negativo e già espresso in precedenza.

²⁹ Ds. sul *recto* di tre fogli di carta intestata. L'intestazione della seconda e terza c., così come i numeri di pagina «- 2 -» e «- 3 -», non vengono trascritti.

L'Avv. De Pirro pone una seconda domanda e cioè se i Commissari ritengono che togliendo al lavoro ogni riferimento, sia di espressioni sia visivo, questo risulti ancora offensivo alla morale, tanto più che il suicidio della protagonista punisce sia il vizio in se stesso sia la calunnia da lei esercitata. A questo preciso quesito il Dott. Di Paola e il Dott. Zuccaro riconfermano il parere che non sia opportuna la rappresentazione del lavoro anche se nel finale vi sia una completa catarsi. Il Dott. Di Paola fa presente che, ove fosse in vigore la legge che impone il divieto ai minori di 16 anni di assistere a tal genere di spettacoli, l'opera potrebbe essere autorizzata. L'Avv. De Pirro propone allora di suggerire alla Compagnia di apporre sui manifesti una avvertenza dalla quale risulti che il dramma è consigliabile solo per adulti, il Dott. De Biase fa presente però che, anche se il Complesso accettasse tale suggerimento, non vi sarebbero sufficienti garanzie perché i Teatri potrebbero opporsi nel timore di veder diminuiti gli incassi delle rappresentazioni diurne e alle quali intervengono maggiormente i complessi famigliari.

Tale opposizione è condivisa dal Presidente e dagli altri Commissari. L'Avv. De Pirro rileva come la rappresentazione del dramma, non esaltando il vizio ma anzi condannandolo, potrebbe essere autorizzata previa effettuazione di tutti i tagli proposti nelle varie letture del lavoro, sia nella sua prima che nella sua seconda edizione e cioè alle pagg. 3-4-9-22-28-34-36-37-39-43-46 del I° atto, pagg. 10-12-16-21 del II° atto; pagg. 17 e 21 del III° atto, e che alleggeriscono notevolmente la crudezza del dramma. A tale posizione si³⁰ associano il Dott. De Biase e il Dott. Brancoli.

Il Dott. Luongo invece propone di approvare il lavoro con i soli tagli alle pagg. 22-28-36-46 del I° atto, pagg. 12 e 21 del II° e pagg. 17 del III° atto.

La seduta ha termine alle ore 12,30.

LA SEGRETARIA

IL PRESIDENTE

[lasciato in bianco]

[lasciato in bianco]

XIV. Appunto per il Sottosegretario³¹

8 ottobre [195]6

Div. IV[^]

14655

Dramma "La governante" di Vitaliano Brancati.

APPUNTO PER L'ON.LE SOTTOSEGRETARIO

³⁰ «tale posizione si»: ds. «tale || si».

³¹ Del documento è presente solo una copia su carta semplice da un originale non conservato, ds. evidentemente su un foglio di carta intestata. Il venir meno nella copia del testo prestampato – con tutta probabilità lo stesso dell'intestazione del doc. XII – motiva l'integrazione nella data.

Come dalle disposizioni impartitemi dalla S.V. On.le, ho convocato immediatamente la Commissione Consultiva per la Censura Teatrale, al fine di esaminare ulteriormente il lavoro "La governante" di Vitaliano Brancati, per il quale viene chiesto il nulla osta alla rappresentazione dalla Compagnia "Proclemer-Albertazzi".

Il Dott. Di Paola, Rappresentante del Ministero dell'Interno ed il Dott. Zuccaro, Rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, hanno confermato il parere già espresso ed assolutamente negativo alla concessione del nulla osta alla rappresentazione del lavoro, ritenendolo offensivo alla morale e ai principii costitutivi della famiglia. Io, il Dott. De Biase, il Dott. Brancoli ed il Dott. Luongo abbiamo espresso parere favorevole al rilascio del visto di censura, alla condizione che siano apportati tagli alle pagg. 3-4-9-22-28-34-36-37-39-43-46 del I° atto; pagg. 10-12-16 e 21 del II° atto e pagg. 17 e 21 del III° atto.

Per le determinazioni della S.V. On.le

IL DIRETTORE GENERALE

XV. Proposta di valutazione³²

Dramma "LA GOVERNANTE" di Vitaliano Brancati.

Sunto della trama.

"L'azione si svolge a Roma, nell'ambito di una ricca famiglia siciliana. Leopoldo, il vecchio capo famiglia, per dimenticare il suicidio della figlia dovuto alla sua intransigenza prettamente meridionale, si atteggia a uomo vissuto e molto spregiudicato. Al servizio della famiglia è da lunghi anni una cameriera, Jana, affezionatissima ed ingenua. È stata assunta come governante dei nipoti di Leopoldo Caterina, una francese, lesbica, che tenta di condurre al vizio Jana e poiché questa non arriva neppure a concepire le aperte allusioni di Caterina, la governante ritorce su lei la calunnia e accusandola di averle fatto proposte innaturali, la fa scacciare. Jana, che ritorna nel suo paese in Sicilia, muore a seguito di uno scontro ferroviario.

Nel frattempo Caterina ha fatto assumere un'altra cameriera, già sua amica e viene scoperta da Leopoldo e da uno scrittore che frequenta la casa, mentre è in intimità con la cameriera. Essa giustifica il suo atto come una malattia dalla quale non riesce a liberarsi e quando giunge la notizia della morte di Jana, da lei ingiustamente calunniata, si uccide".

Il visto di censura richiesto dall'autore nel 1952 venne negato su proposta della Commissione Consultiva per la Censura Teatrale e parere negativo dell'On.le Andreotti.

³² Ds. sul *recto* di due cc. Nel margine superiore della prima c. si legge la seguente nota ms. a penna blu: «7426 / 18/1/52 (non approvato) || 14655 ? nuova edizione». Il numero di pagina della seconda c., «- 2 -», non viene trascritto, così come alcuni conti, ms. a penna blu sul *verso* della seconda c.

La Compagnia "Proclemer-Albertazzi" ha inviato per l'approvazione una nuova edizione del dramma, togliendo alcune battute e qualche gesto più osceno. La Commissione riunitasi l'8 cor. mese ha espresso, all'unanimità, che non riscontra nel lavoro l'apologia del vizio. I Rappresentanti del Ministero dell'Interno e del Ministero della Pubblica Istruzione danno però parere assolutamente contrario alla concessione del nulla osta alla rappresentazione perché il lavoro offende la morale e i principii costitutivi della famiglia. L'Avv. De Pirro esprime il parere, al quale si associano gli altri Commissari, di concedere il nulla osta, previi numerosissimi tagli.

In tale modo però si snatura in parte il pensiero dell'autore, ora deceduto, ed il vizio rimane evidente in tutta la sua crudezza. Il suicidio di Caterina è dovuto non ad un sentimento di vergogna per la sua natura di lesbica ma di pentimento perché, sia pure involontariamente, ha causato la morte di una persona innocente.

XVI. Lettera³³

spettacoli

Anna Proclemer – Giorgio Albertazzi – Vittorio Sanipoli

ESPRESSO

direzione: lucio ardenzi³⁴

Milano, 15 ottobre 1956

Avv. Nicola De Pirro

Via Veneto, n. 56

Roma

Gentilissimo Amico,

mi è spiaciuto lasciare Roma senza aver avuto la possibilità di incontrarmi un'ultima volta con Lei e di ringraziarLa personalmente per la Sua opera così affettuosamente amichevole nei riguardi della commedia del povero Vitaliano.

Sono venuta a conoscenza delle difficoltà che ancora permangono in seno alla Commissione riguardo al permesso di rappresentazione de la "GOVERNANTE"³⁵.

³³ Ds. con nastro blu sul *recto* di un foglio di carta intestata; la dicitura «ESPRESSO» è ds. con nastro rosso. All'altezza della data si legge la seguente nota ms. a matita blu: «IV De Biase». Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato a penna nera con n. di protocollo e di posizione 14655 e data, apposta a mezzo di timbro, 23 ottobre 1956.

³⁴ «*direzione: lucio ardenzi*» sottolineato con due tratti a matita rossa.

Sono sicura che Lei vorrà usare ancora tutta la Sua influenza e la Sua buona volontà di amico e di uomo di teatro affinché venga resa giustizia a quest'opera unanimemente riconosciuta di alto livello artistico.

Credo che la decisione definitiva spetti ora all'On.le Brusasca, ma sono certa che un Suo interessamento favorevole sarà di grandissimo peso per una risoluzione positiva della questione.

La ringrazio ancora per tutto quanto ha fatto e farà e spero di ricevere al Teatro "ODEON", dove la mia Compagnia ha debuttato giorni or sono con straordinario successo, una Sua parola rassicurante.

La prego di accogliere i miei più cordiali saluti.

(Anna Proclemer)

Anna Proclemer

XVII. Copione

a. Copertina³⁶

Ottobre '56

b. Nulla osta³⁷

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia "Proclemer-Albertazzi"

è autorizzata a rappresentare "La governante"

di Vitaliano Brancati

2^a edizione

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazioni alle pagg. [lasciato in bianco]

³⁵ «che ancora [...] "GOVERNANTE"» sottolineato a matita blu.

³⁶ L'annotazione è ms. a matita blu nel margine superiore della copertina.

³⁷ Il nulla osta prestampato, compilato con penna ad inchiostro nero, è stato integralmente cass. con un tratto a matita rossa. Nel margine inferiore della c. è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo Informazioni e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale.

Copione N. 14655

di pagg. [lasciato in bianco]

Roma [lasciato in bianco]

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

c. Testo³⁸

- pp. 3-4³⁹

ATTO PRIMO

PRIMO QUADRO

Scena Prima

(Stanza di soggiorno dei Platania a Roma. Due porte. Una finestra da cui si vede la cupola di San Pietro. Una scrivania col telefono. Sedie, poltrone, un tavolo ribaltabile, uno specchio).

LEOPOLDO

(al telefono)

No, Alfio mio, non sono più don Leopoldo di venticinque anni fa, quando vivevo a Caltanissetta... Mia figlia si avvelenò perché nella terrazza di Saro Masumarra... Ah, te lo ricordi... Ma adesso sono un altro, un altro... Il mondo è cambiato, e voglio cambiare pure io, perché se no muoio prima... Non dico che così non muoio, ma muoio più tardi... E tu, se continui a mangiarti il fegato per stupidaggini... (alzando la voce) perché sono stupidaggini!... (con tono normale) presto ti stampano il nome sul giornale, con una croce sopra.....

X

.....

LEOPOLDO

Ma che vuoi dire?... (ripetendo le parole dell'altro) "L'hanno vista ballare?..." E va bene...

X

.....

LEOPOLDO

(c.s.)

³⁸ Il copione, ds. con nastro viola, è numerato da p. 3 a 46 per l'atto I, da p. 1/2 a 35/2 per l'atto II, da p. 1/3 a 27/3 per l'atto III. Sono presenti refusi corr. a penna blu e postille a penna blu.

³⁹ Le pp. 3 (fino a «d'accordo, e le») e 4 sono segnalate nei docc. XIII e XIV: come testimonia il doc. VI, è la prima scena a destare perplessità, in particolare il lungo dialogo telefonico di Leopoldo.

“Nuda sul palcoscenico?...” E va bene. È onesta ora?... (gridando spazientito) dico ora... (ripetendo le parole dell’altro) “È onesta...” Gli vuol bene a tuo figlio?... E dunque?... (c.s.) “diventa rossa quando lo vede avvicinarsi...” “Se gli tocca la mano diventa pallida...” Sai che cosa vuol dire questo?... che si sentono... (grida spazientito) si sento-no... la carne di lei sente quella di lui... E allora?... Se vanno d’accordo, e le carni si sentono l’una con l’altra... Falli sposare! Si ricreeranno a... sì... (con altro tono) Mia nuora è continentale... romana... ma anche tu avrai saputo che è una donna molto perbene... la governante dei bambini?... la nuova??... né romana né milanese: straniera! francese! (gridando) fran-ce-se... Ma stai diventando sordo?... È arrivata tre giorni fa... (rattristandosi) Che ti devo dire? Non ne sono completamente soddisfatto... No, non è cattolica... no, non è come noi... no, non ci crede al Papa... (gridando) Non ci cre-de... al Pa-pa!... (gridando) Non ci cre-de... al Pa-pa!...

VOCE CATERINA LEHER

Permesso?

LEOPOLDO

(scostando il ricevitore dall’orecchio) Avanti.

(Entra Caterina Leher).

Scena Seconda

[...]

- p. 9⁴⁰

LEOPOLDO

Non ci credo. Sono cose che dicono i preti. Andiamo! Non andare a Messa è un peccato grave come rubare o ammazzare?... No, amica mia, non mi va giù...

CATERINA

Lei non è cattolico!

LEOPOLDO

(La guarda rannuvolato) Signorina, mi vuole insultare? Che sono io, turco?

CATERINA

Non dico turco...

LEOPOLDO

Oh, dunque!

CATERINA

Però non è cattolico...

⁴⁰ Pagina segnalata nei docc. XIII e XIV.

LEOPOLDO

E insiste!

CATERINA

Se io fossi cattolica, sarei felice di praticare la religione qui, a Roma, nella chiesa stessa del Vicario di Dio. Lei, a questo, ci crede?

LEOPOLDO

A che cosa?

CATERINA

Che il Pontefice è il Vicario di Dio?

LEOPOLDO

Certamente. (con collera) Le ho detto che sono cattolico! Oh sangue di!... (si mette una mano sulla bocca) Mi fa anche bestemmiare. Sono cattolico!

CATERINA

E allora perché non va a Messa? Le cose bisogna farle seriamente. Se io fossi cattolica, lo sarei seriamente, e andrei a Messa la domenica.

- pp. 19-21⁴¹

[...]

CATERINA

Senza dubbio, c'è molta libertà. Ma io personalmente preferisco le famiglie all'antica.

LEOPOLDO

(una pausa, poi sbotta) E io no, forse? Chi sono io, un modernista, un futurista, un esistenzialista, un naturista? Cosa crede, che mi piace vedere i primi arrivati mettere le mani sul seno di mia nuora con la scusa di guardarle la spilla? ovvero infilarle il braccio sotto il braccio nudo, addirittura dentro l'ascella, per accompagnarla da una stanza all'altra? ovvero sentirle dare del tu a Gigetto, a Franz, a Enrichetto, gente che ha conosciuto il giorno avanti e di cui non ricorda nemmeno il cognome? o vederle alzare la veste sopra il ginocchio per mostrare che s'è fatta un graffio? o vederle toccare i mariti di altri per aggiustargli la cravatta o levargli un peletto dalla faccia? Dicono che noi siciliani siamo sporchi e abbiamo le cimici in casa... Ma in quali case?... E poi voglio anche ammetterlo: in certe case coi muri vecchi ci sono le cimici. Ma nelle loro c'è la spirocheta pallida! Forse che una signora con la spirocheta pallida è più pulita di una signora che ha una piccola cimice nella spalliera del letto e l'indomani la brucia con la fiamma della candela?

(si accorge che Caterina è a disagio) Mi perdoni... lei arrossisce... La bacio, per questo rossore che le fa onore, (la bacia) in fronte, come una figlia.

⁴¹ La p. 20 (da «fatta un graffio?» a «il sangue, tutto») è segnalata nel doc. VI.

CATERINA

Grazie. Com'è gentile! La conosco da tre giorni, ma le voglio tanto bene. Ieri mi son permessa di sfogliare il volume rilegato che lei legge ogni sera.

LEOPOLDO

È una collezione di riviste di... aspetti (fa il calcolo) di sessant'anni fa.

CATERINA

Mi piacciono molto.

LEOPOLDO

Davvero le piacciono?

CATERINA

Più di quanto lei può immaginare. Gliel leggerò io a voce alta quando i bambini si saranno addormentati.

LEOPOLDO

Che brava! (le stringe una mano con tutt'e due le sue) brava! (cambiando tono) Lei deve sapere che a Caltanissetta ero conosciuto per la mia severità e per la mia, perché non dirlo? gelosia. I giovanotti, quando si avvicinavano alla mia casa, facevano il giro largo, come i colombi – li ha visti mai? – quando sul cornicione di una chiesa vedono un altro colombo morto... (con grande tristezza) Una sera di vent'anni fa... durante un ballo sulla terrazza di Saro Masumarra... perdetti il lume degli occhi e gridai a mia figlia Agatina di ballare più scostata... Mia figlia aveva quindici anni e si avvelenò. Ma io non lo volevo gridare a lei; volevo gridarlo a quel mascalzone che le ballava incollato, come se volesse succhiarne il sangue, tutto addosso come una mignatta... Che disgrazia!... Poi venni a Roma con mio figlio e mia nuora... E sono cambiato... cioè, mi comporto come se fossi cambiato, e mi sforzo di pensare che sono cambiato... Ma il mio cuore è sempre là, a Caltanissetta, nella casa con le persiane verdi, perché le case devono avere le persiane e non questa porcheria di saracinesche... In quella casa sgridavo tutti, e li facevo tremare, ma tutti quelli che sgridavo, li adoravo, ed essi adoravano me. A Jana, a quell'idiota, le voglio bene perché si lava i capelli col petrolio come mia madre, e quando mi passa vicino, quasi la picchiere, perché non voglio ricordarmi che sono vecchio e non sono più come avrei voluto essere... Ma lei, quella povera idiota, mi ha dato l'aria... l'aria che mi mancava...

(Entra Elena in sottabito, con le mani divaricate per far asciugare lo smalto spalmato sulle unghie).

Scena Undicesima

[...]

- p. 22⁴²

⁴² Pagina segnalata nei docc. VIII, XI, XII, XIII e XIV (quale fosse la battuta da censurare è specificato nel doc. XII).

[...]

ELENA

No, non l'ho vista ridere. E cos'era, questa storia?

CATERINA

(c.s.) Si trattava di un mendicante che chiedeva alla signora di dargli quello che il marito non usava più...

ELENA

Oh, bello! E la signora, cosa gli dava?

[...]

- p. 28⁴³

ELENA

E cosa le ha detto?

CATERINA

Mi ha detto: "Signorina, se lei è molto stanca, posso aiutarla io a spogliarsi".

ELENA

Jana le ha detto questo? E... (d'un tratto capisce) Oh... Signore Iddio... Jana?

[...]

- p. 34⁴⁴

ELENA

(interrompendola) Jana, la signorina vuole il caffè. Portale il caffè.

JANA

Lei, signora, non la conosce bene. È molto gentile e si priva delle cose per non dare disturbo.

LEOPOLDO

(urlando) Porta il caffè!

(Jana esce)

Scena settima

ENRICO

⁴³ Pagina segnalata nei docc. VIII, XI, XII, XIII e XIV (quale fosse la battuta da censurare è specificato nel doc. XII).

⁴⁴ Pagina segnalata nei docc. XIII e XIV.

Papà, calmati, per favore. Non è poi la prima volta che succede una cosa di questo genere.

LEOPOLDO

In Sicilia, è la prima volta.

ENRICO

Ma che ne sai?

LEOPOLDO

Lo so.

ENRICO

In ogni modo, qui siamo a Roma. Non siamo in Sicilia.

LEOPOLDO

Ma Jana è siciliana (si alza, va alla finestra) Santo Iddio, in Sicilia, in quel suo paese ove non c'era che un canonico, si comportava come un angelo – e qui, a pochi passi da San Pietro... la sera, quando la stanza è al buio, arriva la luce della finestra del Papa, che sembriamo abitare nella stessa casa... – questa piccola canaglia mi fa... mi fa... (non può continuare).

ELENA

Alziamoci. (Caterina, Elena ed Enrico si alzano da tavola e vanno a sedersi nelle poltrone)

- p. 36

[...]

ENRICO

Andarsene dove? a Roma non conosce nessuno.

LEOPOLDO

Non me ne importa. Dorme alla stazione. Può darsi che la scambiano per una prostituta, e così la mettono sulla giusta via, se non dell'onestà, della natura.⁴⁵ Domani, all'alba, col primo treno, parte per la Sicilia.

CATERINA

Non si potrebbe farla assumere in un'altra casa di qui?

LEOPOLDO

Signorina, che discorsi fa? Io, con questa bocca, dovrei raccomandare a una persona perbene di prendere nella sua casa un sudicio animale come quello? E dove può impiegarsi? in una caserma di soldati, così lascia in pace tutti?⁴⁶

⁴⁵ «Può darsi [...] natura.» marcato con un segno a penna blu nel margine destro.

⁴⁶ «E dove [...] tutti?» marcato con un segno a penna blu nel margine destro.

CATERINA

No, signor Leopoldo, lei cede troppo alla sua natura di Siciliano.

- p. 37

[...]

CATERINA

Ma vuole che non mi senta un po' colpevole se solo io – sia pure non volendolo, non facendo nulla di male, anzi sorvegliando i miei gesti, e perfino il mio modo di guardare – ma in fin dei conti solo io... metto questa povera ragazza...

LEOPOLDO

Lei è molto buona e cerca sempre di scusare gli altri. Ma creda a me, quando un cervello è storto, è sempre storto. Che ne sa lei di come Jana si comporta con gli altri? Dico gli altri perché non mi va di usare il femminile.⁴⁷

CATERINA

Si sarebbe saputo... Si sarebbe capito... (indicando Elena) La signora si sarebbe accorta...

[...]

- p. 38

[...]

LEOPOLDO

Non lo dica nemmeno per ischerzo.

ELENA

Noi ci siamo affezionati a lei in tal modo e così presto che evidentemente prima che venisse qui ci mancava qualcosa a tutti. I bambini poi sono impazziti... (con altro tono) Ma sa che Enrico mi dà molte preoccupazioni? A dieci anni, è già così poco bambino, in certe cose.⁴⁸

LEOPOLDO

Fermati! Parliamo di Jana (a Caterina) Lei, signorina, resta con noi. Sarebbe il colmo che buttassimo la pera per conservare la buccia. Anche se lei se ne andasse, Jana non rimarrebbe qui un solo minuto.

[...]

- p. 39⁴⁹

⁴⁷ «Che ne [...] femminile.» marcato con un segno a penna blu nel margine destro.

⁴⁸ «Ma sa [...] cose.» marcato con un tratto a penna blu nel margine destro; «in certe cose» sottolineato a penna blu.

⁴⁹ Pagina segnalata nei docc. XIII e XIV.

LEOPOLDO

(severo e amaro) E lei, come la ama, signorina?

CATERINA

(con tono fermo) È indispensabile che loro mi facciano un favore, perché altrimenti Jana se ne andrà, ma io non potrò rimanere!

ENRICO

Prego!

CATERINA

Non dicano a Jana la vera ragione per cui viene licenziata. Una discussione con lei su questo argomento sarebbe superiore alle mie forze.

LEOPOLDO

Non occorre dirla. Quando una ha la coscienza sporca e viene licenziata, capisce subito perché viene licenziata.

CATERINA

Ma non Jana. (con pietà) È così stupida, poveretta! (a Elena) I conti di Jana con Dio saranno sempre alla pari. Perché quando le sarà chiesto qualcosa per le colpe che ha commesso, lei avrà qualcosa da chiedere per l'intelligenza che non ha avuto. Le pare, signora?

ELENA

(dopo un attimo) Non ho capito quello che ha detto.

LEOPOLDO

Io l'ho capito. (a Caterina) Ma le rispondo che nessuno è stupido nel momento in cui fa il male.

CATERINA

Le invidio codesta sicurezza, signor Leopoldo. Anche lei, in fondo, è innocente.

LEOPOLDO

Cosa vuol dire, mi sono rimbambito?

CATERINA

No, signor Leopoldo, voglio dire che lei, nel condannare le colpe degli altri, è innocente come Jana nel commetterle. La sua sicurezza, la sua mancanza di rimorsi è uguale a quella di Jana.

- p. 43⁵⁰

ELENA

⁵⁰ Pagina segnalata nei docc. XIII e XIV.

(un po' infastidita) Ma andiamo, non sono tuoi figli. Troverai altri bambini...

JANA

(fuori di sé, con gli occhi sbarrati) Figli miei, figli miei! sì lei li lascia per mesi interi... Io muoio, se non li vedo un giorno, muoio!... Sono figli miei!

ELENA

(le dà uno schiaffo) Stupida!

JANA

Mi⁵¹ schiaffeggi... Mi ammazzi... Ecco qua il coltello... (prende il coltello dalla tavola e lo porge a Elena) Mi ammazzi!

ENRICO

(le toglie di mano il coltello) Sei veramente stupida!

JANA

Lei, signor Enrico? Pure lei vuole che me ne vada? (piange) Io le voglio tanto bene... me lo sogno la notte... (a Elena) E anche lei, signora, me la sogno la notte. Quando lei era a Viareggio, baciavo sempre il suo ritratto...

ELENA

Al tuo paese, ti sposerai.

JANA

(sempre fuori di sé) No, non mi sposo!

ENRICO

Perché?

JANA

Non mi piacciono gli uomini, non mi piacciono!

LEOPOLDO

(sbotta di nuovo) Via, via, via, parti questa sera stessa! dormi alla stazione e domani, alle cinque, prendi il treno che va in Sicilia!

- p. 44

[...]

ELENA

(a Enrico) Quale porta non ti ha aperto?

⁵¹ «Mi» da «(Mi)» corr. a penna blu.

JANA

La mia... Bussava... lei, signora, era a Viareggio... bussava, diceva che stava male, ma io già c'ero andata nello studio, quando mi chiamò la prima volta... e non era vero che stava male...⁵² A me quelle cose non piacciono... (indicando Enrico) Io me le sogno la notte, ma non a quel modo... e poi voglio bene alla signora, (col trasporto violento che mette Elena a disagio) Voglio tanto bene a lei, signora!

LEOPOLDO

Esci subito di qui!

[...]

- p. 46⁵³

CATERINA

(levandole le mani dalle ginocchia e scostandola) Lasciami, prima, non mi toccare... Ecco, così... (siede su un divano) Vieni, ascoltami... (Jana le si avvicina e rimane in ginocchio davanti a lei) Alzati.

JANA

No, no... Voglio stare così davanti a lei che è tanto buona! (fa per afferrarle le mani che Caterina sottrae in tempo).

CATERINA

Va bene. Sta così. Ma non mi toccare. Ascoltami: io voglio fare per te qualche cosa...

JANA

Lei è una santa! (vuol baciarle le ginocchia)

CATERINA

(esasperata) Ma non mi toccare.

FINE DEL PRIMO ATTO

- pp. 9-11/2⁵⁴

[...]

CATERINA

Proprio nessuno?

ALESSANDRO

⁵² «La mia... [...] male...» marcato con un segno a penna blu nel margine destro.

⁵³ La pagina – in riferimento alle battute di Caterina – è segnalata nei docc. VI, XI, XII, XIII e XIV.

⁵⁴ La pagina 10 (da «(allunga le» a «siciliani possiamo la-») è segnalata nei docc. XIII e XIV, mentre nel doc. VI si propone il taglio della battuta di Leopoldo a cavallo tra p. 10 e 11 («E allora [...] qui...»).

Per nessuno, intendo pochi. Vada nella hall di un albergo. Tutti gli stranieri hanno un libro davanti e leggono. Poi c'è uno che sta così (allunga le gambe, socchiude gli occhi e allaccia le mani sul ventre): è un italiano.

LEOPOLDO

St!

ALESSANDRO

(abbassando la voce) Spirito di sacrificio? No. Non ho visto mai un ricco italiano proporre una legge che riduca i suoi guadagni per aumentare il benessere del suo paese. Per libertà, il padrone del mio giornale intende non la mia di scrivere tutto quello che penso, ma la sua, di pagare gli articoli meno che al tempo della dittatura. "Abbiamo perduto la guerra!" dice ai collaboratori. Lui, però, deve averla vinta, se i suoi guadagni sono aumentati del cento per uno.

CATERINA

Dio mio, com'è materialista.

ALESSANDRO

Sì, sono materialista. Non voglio lavorare gratis.

LEOPOLDO

(che ha sentito dall'orecchia libera più che da quella su cui preme il ricevitore, ad Alessandro) Ma lei è siciliano?

ALESSANDRO

No.

LEOPOLDO

E allora perché parla male dell'Italia? Solo noi siciliani possiamo lamentarci di come ci ha trattato il Governo italiano... (al telefono) Scusami, Alfio. Ho parlato con un tale che sta qui...

ELENA

(alzandosi) Ma babbo, il signor Bonivaglia non è un tale: è un grande scrittore. Alessandro, le presento mio suocero. (Alessandro si alza e porge la mano a Leopoldo che, intento com'è a rispondere al telefono, non lo vede).

[...]

- pp. 12-13/2⁵⁵

ELENA

(smaniando) Ma Caterina, glielo dica lei – dato che lei, l'ascolta – glielo dica che non è possibile comportarsi così!

⁵⁵ La p. 12 (da «ELENA || (smaniando)» a «cosa fare.») è segnalata nei docc. VIII, XI, XII, XIII e XIV.

CATERINA

(sorride e cerca di accomodare le cose) Il signor Alessandro s'intende molto di oreficeria. Sono sicura che capirà subito da chi è stato lavorato questo medaglione. (a Elena) Permette, signora? (le sgancia da dietro la nuca la catena a cui è appeso il medaglione e lo porge ad Alessandro) Guardi!

LEOPOLDO

(a Elena) Impara. Quando c'è qualcuno che vuole ammirare il tuo medaglione, levati la catena e dagliela in mano, così la potrà osservare con tutto il suo comodo. Il petto non è un tavolino.

ALESSANDRO

(Guarda con collera la medaglia e la posa subito sul tavolo).

LEOPOLDO

(ad Alessandro sarcastico) Adesso non le piace più, eh?

ELENA

(con uno scatto) Babbo, lei è diventato insopportabile! (esce).

Scena quarta

LEOPOLDO

(verso la porta da cui è uscita Elena) Vattene, torna, sbatti la porta, fa quello che vuoi! Ma qui si cambia registro!... Ora sentite! Suo marito è in campagna, all'acqua e al vento per tirare avanti la baracca – (con altro tono) se non è in mezzo al seminato con qualche figlia di zappatore – (riprende con enfasi), ma comunque all'acqua e al vento – e lei se ne sta a casa a farsi toccare il medaglione.

ALESSANDRO

(a Caterina, a bassa voce) Io mi trovo in un disagio spaventoso. Non so proprio cosa fare.

CATERINA

(a bassa voce) Non ci faccia caso. È un brav'uomo. (solleva dal tavolo il ricevitore in cui gorgoglia la voce di Alfio, lo chiude con la mano e dice a Leopoldo) Qui c'è ancora il signor Alfio.

LEOPOLDO

Gli dica che vada a spezzarsi le cosce dove vuole, ma a me mi lasci stare. Se suo figlio vuole raccogliere tutte le corna che trova per terra e mettersele in testa, lo faccia! Non sarà lui il primo cornuto né l'ultimo.⁵⁶

CATERINA

(al telefono) ... no, non succede niente, il signor Leopoldo è stato chiamato di là... le telefona dopo. (chiude)

[...]

⁵⁶ «Se suo [...] l'ultimo.» marcato con un segno a penna blu nel margine destro.

- p. 16/2⁵⁷

LEOPOLDO

E fa uno sbaglio madornale.

ALESSANDRO

E mi sbaglio, nel senso che non ho capito Jana quale essa è nella vita. Ma il personaggio che ho intuito in lei, se lo descrivo e lo faccio agire in un romanzo, può riuscire lo stesso molto vero e commovente.

LEOPOLDO

Ho capito. È giusto quello che dice.

ELENA

(guarda il suocero sgomenta che un vecchio ignorante abbia potuto capire quello che per lei è rimasto del tutto oscuro; a Leopoldo) Davvero, ha capito?

LEOPOLDO

Certo. Lo scrittore non è uno sbirro che deve sapere se una persona è un ladro un baro o una prostituta. Conosce me, ci sediamo io qui, e lui lì, mi guarda, io non dico nulla perché penso ai fatti miei e me ne infischio degli scrittori, lui non dice nulla perché pensa ai fatti suoi e se ne infischia di me, mi guarda sempre e comincia a pensare, un po' per antipatia, un po' perché questo il cervello balzano gli comanda, che io sia un assassino e ho avvelenato la nuora e la serva, e così mi rappresenta in un romanzo. E può fare anche una bella cosa (con altro tono) ma lui si guarda bene dal farla, questa bella cosa, perché se no io gli rompo il battesimo con una verga di bue.

ALESSANDRO

Cos'è il battesimo?

LEOPOLDO

Il punto in cui ti hanno sparsa l'acqua santa per battezzarti, qui (gli tocca il mezzo della fronte: ridono).

GRIDO DI DONNA

Basta! Basta! Basta! (tutti rimangono impressionati)

LEOPOLDO

Chi è stata?

ELENA

Mi è parsa la voce di Caterina.

- p. 21/2⁵⁸

⁵⁷ Pagina segnalata nei docc. XIII e XIV.

FRANCESCA

Oh, scusi. (si volge verso Caterina porgendo il vassoio).

ALESSANDRO

(profittando che Francesca gli volta le spalle e nello stesso tempo lo copre agli occhi di tutti, le fa una carezza lungo i fianchi. Ma pare che Caterina se ne accorga).

FRANCESCA

(volge di scatto la testa, così china com'è, ed esclama debolmente) Ah!

CATERINA

(a Francesca) Cosa c'è?

FRANCESCA

Nulla. (ad Alessandro) Vuole ancora un po' di tè?

ALESSANDRO

No. Vorrei un bicchiere d'acqua.

FRANCESCA

Subito. (esce).

Scena undicesima

ALESSANDRO

(cava un taccuino e scrive).

ELENA

Sta scrivendo un pensiero?

ALESSANDRO

No, tutt'altro. (strappa il foglio e lo mette in tasca insieme al taccuino. Entra Leopoldo fumando).

Scena dodicesima

LEOPOLDO

Eccomi qui. (si siede; ad Alessandro) Adesso lei parla ed io l'ascolto fumando.

- p. 17/3⁵⁹

LEOPOLDO

⁵⁸ Pagina segnalata nei docc. VIII, XI, XII, XIII e XIV.

⁵⁹ Pagina segnalata nei docc. VIII, XI, XII, XIII e XIV.

Tu alla stazione Termini ci vai ogni quindici giorni per vedere quali nuove donne arrivano in certe case... e poi cerchi, cerchi sempre, cerchi con gli occhi, cerchi col naso, cerchi con le mani...

ENRICO

Ti sbagli, papà, io non cerco niente. Al contrario. Due notti fa, in un albergo di Viterbo, dopo essermi sorpreso per la terza volta come un sonnambulo nel corridoio in cerca appunto... mi sono chiuso a chiave nella camera, e ho buttato la chiave nella strada.

LEOPOLDO

Hai fatto bene. Bisogna essere rigidi con se stessi, come dice Caterina... trattarsi a calci nel sedere. Ma la colpa non è tutta tua. Avresti dovuto avere un'altra moglie... (passeggia) Tu non te la ricordi, tua madre!... Era bellissima... prudente... affettuosa... intelligente... una santa... e una venere. Per nessuna ragione voleva darmi fastidio. La notte che si sentì male, si alzò piano piano dal letto ed andò ad accucciarsi su un divano. E lì morì... E io me ne accorsi cinque ore dopo... (con un grido feroce) Bestia!... Aveva ventisei anni. Se è vero che moglie e marito si riuniscono in cielo, io, questo vecchio bacucco, come potrò stare accanto a una ragazza che mi può essere figlia?... Figlia? nipote!... (passeggia) Una moglie come tua madre, avresti dovuto avere!... O come Caterina. Come Caterina sì... quella sì... proprio sì... È una donna straordinaria. Caterina! (passeggia scrutando il figlio) Non sei d'accordo?

ENRICO

Figurati se non sono d'accordo. Ne ho fatto esperienza in tutti i modi.

LEOPOLDO

(fermandosi davanti al figlio, accigliato) Che vuoi dire? Che esperienza hai fatto?

ENRICO

Prima di tutto, della sua intelligenza. Ci legge a tutti quello che pensiamo, quello che siamo, quello che abbiamo fatto, sino alla radice del cuore.

LEOPOLDO

Lo so.

ENRICO

E poi della sua onestà.

- pp. 20-21/3⁶⁰

[...]

Scena quindicesima

CATERINA

⁶⁰ La p. 21 (da «-mobile) Adesso» a «viso) Cosa?», menzionata nel doc. VI, è segnalata nei docc. XIII e XIV.

Adesso lei... (s'interrompe, stanchissima. Leopoldo è completamente immobile) Adesso lei penserà che sono un'ipocrita.

LEOPOLDO

(tossisce debolmente e profondamente).

CATERINA

Io... (non può continuare: Leopoldo è sempre immobile, curvo, con gli occhi fissi sul pavimento) non ho mentito con lei, tranne in un solo punto. L'idea che si è fatta di me corrisponde a me stessa, mi creda – tranne in un punto. (con slancio) È vero che mi piace la gente semplice come lei, che mi piace la vita casalinga e ritirata, che mi piace l'onestà. Non le ho mentito, le giuro – fuorché in un punto... (con una voce più lenta) C'è questo nella mia vita, questo. Io ho letto dei libri che mi giustificavano. Erano libri di grandi scrittori. Ma non sono riusciti a ottenere da me che io mi perdonassi. Non mi sono perdonata – mai. Ho la religione di ciò che è naturale e comune a tutti. E forse per questo il mio diavolo ha avuto tanto potere su di me. Ma stavo per scacciarlo. Ero quasi libera. Stava per finire tutto... (disperata) Perché ha aperto quella porta?

LEOPOLDO

Rimanga. (inghiotte) Del resto, me l'ha insegnato lei a compatire le persone.

CATERINA

(si curva a baciare le ginocchia del vecchio e così rimane).

LEOPOLDO

Ma mi spieghi una cosa... una cosa che adesso mi fa tremare!

CATERINA

(alza il viso) Cosa?

XIX. Restituzione copione⁶¹

RACCOMANDATA

Roma, 24 OTT. 1956⁶²

VIA VENETO, 56

Presidenza

del Consiglio dei Ministri

⁶¹ Ds. sul *recto* di un foglio di carta intestata. Nonostante la firma autografa a matita sia del Sottosegretario Brusasca, a mezzo di timbro viene apposta la firma di De Biase.

⁶² Data apposta a mezzo di timbro; il prestampato riporta anche: «195».

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI
E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

ALLA PREFETTURA DI
MILANO

Div. IV[^]

Prot. N° / 14655

OGGETTO *Dramma "La governante" di Vitaliano Brancati.*

Si prega di comunicare al Sig. ANGELO SIVIERI, domiciliato a Milano, Via Forze Armate 107, titolare del nulla osta di agibilità della Compagnia di Prosa "Anna Proclemer - Giorgio Albertazzi", che questa Presidenza, esaminata la domanda presentata dalla Compagnia "Proclemer - Albertazzi" intesa ad ottenere l'autorizzazione a rappresentare "La governante" di Vitaliano Brancati; tenuto presente che tale autorizzazione venne già chiesta per lo stesso lavoro in data 14 dicembre 1951 e fu negata in data 18 gennaio 1952; preso atto che anche il nuovo copione, portante lievi modificazioni, è stato giudicato, senza alcuna contestazione e riserva, contrario nel suo testo alla morale ed ai principi costitutivi della famiglia, dalla Commissione Consultiva per la Censura Teatrale, nella seduta del giorno 8 ottobre corrente; considerato che i rappresentanti del Ministero della Pubblica Istruzione e dell'Interno hanno espresso parere contrario all'autorizzazione anche nel caso che venissero attuati i numerosi tagli proposti dagli altri Commissari; ritenuto che gli undici tagli suggeriti per il 1° atto, i quattro per il 2° ed i due per il 3°, toglierebbero il tono letterario al lavoro senza eliminare i motivi essenziali del suo contenuto materiato dalle viziose e tragiche vicende di una lesbica; visto l'art. 73 del T.U. delle Leggi di P.S., modificato dall'art. 6 R.D.L. 1.4.1935 n. 327 e l'art. 126 del Regolamento per l'esecuzione del T.U. 18 giugno 1931 n. 773 delle Leggi di P.S. ed il paragrafo 4 dell'articolo succitato; dichiara non accoglibile la domanda presentata dal sig. SIVIERI per la Compagnia "Proclemer-Albertazzi" ed intesa ad ottenere il nulla osta alla rappresentazione del lavoro "La governante" di Vitaliano Brancati.

Si prega di voler dare assicurazione alla scrivente della avvenuta comunicazione all'interessato.

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

F.to De Biase

Brusasca

XX. Rassegna stampa⁶³

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO = UFFICIO STAMPA

RASSEGNA STAMPA N. 1.508 DEL 29/10/1956⁶⁴

⁶³ Ds. sul *recto* di un foglio di carta semplice; le altre pp. che compongono la rassegna stampa non sono conservate nel presente fasc., da cui il troncamento dell'ultimo paragrafo.

NOTIZIE GENERALI

1) – LA NOTTE (27/28/10) – sotto il titolo: “Non sanno che c’è”, riferimenti personali all’On. Brusasca, Sottosegretario allo Spettacolo su questioni teatrali e cinematografiche.

PROSA

2) – MESSAGGERO (28/10) – 3) – QUOTIDIANO (28/10) – informano: “Anche nei centri meridionali più trascurati dalle grosse Compagnie teatrali, per iniziativa dell’Ente Italiano Pro-Cultura è stata organizzata e realizzata una serie di spettacoli con il duplice scopo di presentare nelle zone di provincia serate teatrali di elevato tono culturale e di interessare il pubblico alle rappresentazioni stesse facendole precedere da ampie ed adeguate illustrazioni miranti a mettere in risalto i pregi artistici e scenografici dei lavori”.

4) – IL GIORNO (27/10) – pubblica: “Hanno proibito “La Governante” di Vitaliano Brancati”. Riferimenti alla censura teatrale.⁶⁵

5) – CORRIERE DELLA SERA (28/10) – “Il decennale del Piccolo Teatro celebrato alla presenza di Brusasca – Relazione di Paolo Grassi e Giorgio Strehler al Circolo della Stampa sull’ultima tournée in set-

XXI. Lettera⁶⁶

PREFETTURA DI MILANO

Ufficio Stampa e Spettacolo

N. 030/84

Milano 30 Ottobre 1956

Risp. Nota [lasciato in bianco] N. [lasciato in bianco]

OGGETTO

“La governante” di Vitaliano Brancati.

ALLA DIREZIONE GENERALE DELLO
SPETTACOLO

Teatro – Div. IV – Via Veneto 56

ROMA

⁶⁴ «DEL 19/10/1956» sottolineato a penna blu.

⁶⁵ Il punto n. 4 è racchiuso tra parentesi quadre a penna blu.

⁶⁶ Ds. su un foglio di carta intestata. Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo Informazioni e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale.

Si assicura di aver comunicato al titolare del nulla osta di agibilità della compagnia di prosa "Anna Proclemer-Giorgio Albertazzi", Sig. Angelo Sivieri, che codesta Presidenza – per le ragioni esposte nella lettera n. 14655 in data 24 c.m. – non ha accordato alla predetta Compagnia l'autorizzazione alla rappresentazione del dramma "La governante" di Vitaliano Brancati.

IL PREFETTO

(Liuti)

Liuti

XXII. Rassegna stampa⁶⁷

30/10

NOTIZIE GENERALI

1) – CORRIERE DELLA NAZIONE (30/10) – "Accordo internazionale per i diritti di autore".

PROSA

2) – LA NOTTE (29/30/10) – "Rapporto sulla tournée del Piccolo Teatro – L'On. Brusasca si compiace con Grassi e Strehler".

3) – LA NOTTE (29/30/10) – "La censura in Italia – "La Governante" di Vitaliano Brancati, di nuovo bocciata".⁶⁸

4) – MOMENTO SERA (29/30/10) – "Sotto l'egida di Aldo Fabrizi si apre il Teatro Arlecchino – Dopo alterne vicende e varie destinazioni il piccolo locale si inaugura con "Sei storie da ridere".

5) – UOMO QUALUNQUE (31/10) – in "Le vespe", considerazioni ironico-polemiche su varie questioni teatrali. Riferimento alla Direzione Generale dello Spettacolo.

6) – LA SETTIMANA INCOM ILLUSTRATA (n. 44 pag. 3) – considerazioni sulla crisi del teatro.

XXIII. Rassegna stampa

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO = UFFICIO STAMPA

⁶⁷ Ds. La data è ms. a penna blu.

⁶⁸ «3) – LA NOTTE [...] bocciata".» marcato con segni a penna blu.

RASSEGNA STAMPA N. 1.510 DEL 31/10/1956

PROSA

- 1) – CORRIERE DELLA NAZIONE (31/10) – “La tournée del Piccolo Teatro della città di Milano.” (Relazione sull’attività artistica del complesso del Piccolo Teatro milanese nella sua recente tournée).
- 2) – GAZZETTA DEL POPOLO (30/10) – pubblica il programma del Piccolo Teatro della città di Torino per la stagione 1956-57.
- 3) – LA STAMPA (30/10) – 4) – GAZZETTA DEL POPOLO (30/10) – riportano notizie relative alla sospensione della recita, nella serata di sabato scorso, al Teatro Carignano di Torino. Secondo tali notizie pare che la sospensione sia dovuta ad una controversia di carattere finanziario tra l’impresario e due attori. La “Gazzetta del Popolo” dà in più notizie delle condizioni finanziarie della Compagnia Torrieri, informando che essa ha un deficit di tre milioni.
- 5) – IL GIORNO (30/10) – “Allo studio a Venezia una Compagnia di giovani per i duecentocinquanta anni di Goldoni”.
- 6) – IL GIORNO (30/10) – “Il programma della Stabile di Bari”.
- 7) – AVANTI (31/10) – in “Palcoscenico e dintorni”, Ghigo De Chiara commenta negativamente il fatto che sia stato negato il visto di censura alla commedia di Vitaliano Brancati “La Governante”. Riferimenti al Sottosegretario On. Brusasca.⁶⁹
- 8) – IL GIORNO (30/10) – 9) – CORRIERE D’INFORMAZIONE (30/31/10) – hanno [riportato] da New York che la commedia “Filumena Marturano” di Eduardo De Filippo, rappresentata a Broadway, ha suscitato vivaci commenti.

XXIV. Rassegna stampa⁷⁰

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO = UFFICIO STAMPA

RASSEGNA STAMPA N. 1.512 DEL 3/11/1956

NOTIZIE GENERALI

- 1) – PAESE SERA (2/3/11) – “Cosa spendono gli italiani per gli spettacoli”. (Firmato: Ivano Cipriani).
- 2) – GIORNALE D’ITALIA (3/11) – 3) – CORRIERE DELLA NAZIONE (3/11) – 4) – PAESE (3/11) – 5) – MESSAGGERO (3/11) – 6) – TEMPO (3/11) – informano che il Sottosegretario On. Brusasca rappresenterà il Governo ai funerali del maresciallo Badoglio.

⁶⁹ «7) – AVANTI (31/10) – [...] Brusasca.» marcato con segni a penna blu.

⁷⁰ Ds.

PROSA

7) – CORRIERE D'INFORMAZIONE (2/3/11) – pubblica: “Roma, 2 novembre – “Alla prima dell’“Otello” data da Gassman e Randone è stato registrato l’incasso record del teatro di prosa a Roma dalla fine della guerra ad oggi: un milione e ottocento mila lire”.

8) – STAMPA SERA (2/3/11) – pubblica notizie del repertorio del Piccolo Teatro della città di Torino.

9) – IL MONDO (n. 45 pag. 2) – critiche alla censura teatrale nonché alla Presidenza del Consiglio dei Ministri per il divieto di rappresentazione della commedia “La Governante” di Vitaliano Brancati. Riferimento al Sottosegretario On. Brusasca.⁷¹

XXV. Invio documentazione⁷²

23 dic. 1960

Consegnato all'on. Helfer il copione che era in questo fascicolo.

XXVI. Rassegna stampa⁷³

PERIODICI

11

IL MONDO N. 1 – pag. 14 (Prosa)

Nicola Chiaromonte critica l'estetismo e la mancanza di drammaticità nell’“Arialda”, che definisce “un lungo monologo”. “Un capolavoro” è invece la scenografia di Visconti.

– pag. 14 (Musica)

Giorgio Vigolo deplora il progressivo scadimento di tono delle stagioni concertistiche a Roma.

L'EUROPEO N. 1 – pag. 46 (Musica)

Pubblica un servizio fotografico su un ballo organizzato a New York per raccogliere fondi per il prossimo Festival di Spoleto.

⁷¹ Il paragrafo è marcato con un segno a matita nel margine sinistro.

⁷² Ms. a matita blu su un foglietto appuntato con un'attache al copione n. XVIII.

⁷³ Ds.

– pag. 75 (Prosa)

“L’Arialda” alla sua terza versione ha finalmente ottenuto il visto della censura”: questa la didascalia apposta ad alcune fotografie relative alla prima della commedia.

– pag. 76 – (Prosa)

Anna Proclemer avrebbe riproposto alla censura “La governante” di Vitaliano Brancati. La commedia sarebbe in attesa del visto dal 1951.⁷⁴

– pag. 78 (Cinema)

Marcello Mastroianni e Sophia Loren sarebbero i più probabili candidati al “Nastro d’Argento”.

EPOCA N. 535 pag. 15 (Cinema)

Per la prima volta la Repubblica Federale Tedesca ha dato il permesso di proiezione a “Roma città aperta”. Il film era stato finora vietato perché considerato antitedesco.

⁷⁴ «– pag. 76 – [...] 1951.» marcato con segni a matita rossa.

LE TROMBE D'EUSTACHIO

Fasc. 288/7635¹

I. Scheda valutativa²

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE VI – CENSURA TEATRALE

N. 7636³

Copione LE TROMBE DI EUSTACHIO

Autore V. Brancati.

Osservazioni:

Gerardino è un ragazzo con uno strano potere, il suo orecchio sinistro è sviluppatissimo ed egli può intendere anche i più piccoli rumori, perfino le unghie dei morti mentre crescono nella tomba. Date queste sue grandi qualità, il padre lo porta dal Granduca regnante per farne una spia e molta gente muore per colpa delle orecchie di Gerardino. Infine il Diavolo Chetiporti lo conduce all'inferno.

La R.A.I. ha apportato numerosi tagli per le battute che possono essere offensive alla religione, si segnala inoltre una battuta a pag. 17⁴.

Roma, 2/2/52

IL RELATORE

n.o. De Biase⁵

Tudini

¹ L'unico documento conservato è inserito in una cartellina intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, che riporta l'indicazione «R.A.I.», il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato; la firma del Direttore Generale e quella del Relatore sono ms. a penna rispettivamente nera e blu.

³ Il numero di fascicolo è qui riportato erroneamente (mentre l'indicazione sulla cartellina è corretta): lo prova il n. di fasc. riportato nel nulla osta al copione conservato nel fasc. 15108 (doc. I b.), ma relativo alla rappresentazione radiofonica del 1952, e che il fasc. 7636 afferisce alla rappresentazione de *L'architetto* di Joseph Ponten.

⁴ «17» cass. con una «X» ms. a matita blu.

⁵ Ms. a matita blu.

V. IL DIRETTORE GENERALE

de

Pirro

I. Copione

a. Copertina²

5/1

Le trombe d'Eustachio

R.A.I.

b. Frontespizio e nulla osta³

“LE TROMBE D’EUSTACHIO”

Commedia in UN ATTO (6 quadri)

di

VITALIANO BRANCATI

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

UFFICIO CENSURA TEATRALE

N.° 7635 Copione di pagg. 54

Visto: Nulla osta alla rappresentazione

Titolo: Le trombe d'Eustachio –

Autore: Vitaliano Brancati

¹ I documenti sono conservati all'interno di una cartellina intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² Copertina ms. a penna nera; la dicitura «R.A.I.» è ms. a matita.

³ Il nulla osta è costituito da un timbro (trascritto in corsivo) stampigliato sopra il frontespizio (ds.) e integrato ms. a penna nera. La data e la firma sono apposte a mezzo di timbro. Sopra il nulla osta è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione Generale dello Spettacolo, Censura Teatrale.

Con tagli a pag. [lasciato in bianco]

Con osservazioni a pag. [lasciato in bianco]

Roma – 2 FEB. 1952

IL SOTTOSEGRETARIO

F.to DE PIRRO

c. Testo⁴

- p. 17⁵

112 = Gerardino Che volete da me?

113 = Signore Nulla; non sono mica il diavolo che vuole l'anima. Voglio solo farvi un dono.

114 = Gerardino A me?

115 = Signore A voi... Io sono un medico che ha studiato per tutta la sua vita i misteri dell'udito. Orecchie e orecchie! Quante me ne sono passate fra le dita! Ma nessuna orecchia mai come la vostra...

(GUARDANDOLO)

Oh, che perfezione, che armonia!

116 = Gerardino Ne ringrazio Iddio.

117 = Signore Lasciatelo stare: ringraziate la natura. Permettete, signor Gerardino, che io passi questo piccolo pennello sul lobo?

(CAVA DALLA TASCA UNA BOCCETTA E NE ESTRAE UN PENNELLINO)

118 = Gerardino Non tinge mica?...

119 = Signore No, non tinge...

(PASSA IL PENNELLO SULL'ORECCHIA DI GERARDINO)

- p. 21

134 = Commissario (A GERARDINO CHE PORGE L'ORECCHIO VERSO L'ALTO E RIDE E VA IN SOLLUCCHERO ASCOLTANDO LE VOCI DI UNA SCENA EVIDENTEMENTE LASCIVA)

Che avete?

135 = Gerardino (SEMPRE ASCOLTANDO)

Oh, oh!... Il dito, il dito, il dito!⁶

⁴ Il copione, ds., presenta refusi corr. a penna nera e a matita e tagli e postille a matita.

⁵ Pagina segnalata nel documento I del fasc. 288/7635.

(SCHIOCCA BACI IN ARIA)

E uno, e due, e tre... Ride, lei, ride! E lui!... Uh, uh!...

136 = Il Padre Ma che hai, Gerardino?

[...]

- p. 40

271 = Andromeda Falla pure! Sono vecchia.

272 = Orecchia (A BASSA VOCE)

Esiste Dio?

273 = Andromeda Come?

274 = Orecchia (PIÙ FORTE)

Esiste Dio?

= SILENZIO =

Mi hai sentito?

= SILENZIO =

Vedo che non vuoi rispondere. Ti farò un'altra domanda:⁷ I morti, dove sono?

275 = Andromeda I morti, come?

[...]

- pp. 42-43

[...]

285 = Gerardino E così sono fiorite delle spighe fornite di orecchie!

(GUARDANDO IL CAMPO)

Cari colleghi, miei cari progenitori!

286 = Granduca Parole latine, parole greche, parole egiziane, parole giapponesi, tutto hanno ascoltato queste orecchie! Nel beato Sud, andando dietro...

(FA L'ATTENTO⁸, TENDENDO L'ORECCHIO[!])

... a personaggi sospetti, invece di discorsi politici, essi udirono continuamente lodare la...

(DICE UNA PAROLA ALL'ORECCHIO DI GERARDINO)

⁶ «Il dito, [...] dito!» cass. a matita.

⁷ «272 = Orecchia [...] domanda:» cass., un segno a matita collega il testo non cass.

⁸ «L'ATTENTO» corr. in «L'ATT», poi corr. in «L'ATTO» a penna nera.

... della donna...⁹

(RIDE)

287 = Gerardino (MEDITABONDO)

Ora vi si rintana il vento di primavera, l'ape che cerca lo zucchero e la lucciola. Povere orecchie, case disabitate dall'udito!

[...]

- p. 44

290 = Granduca Calmati, Gerardino! Tu perdi le staffe ogni volta che qualcuno attribuisce un briciolo di vita ai morti!

291 = Gerardino (C.S. MA UN PO' MENO VIOLENTO)

Io, dei morti, me ne infischio! Me ne infischio! lo capite? Mettete una mano fra i loro denti: fosse quella del loro più odiato nemico, essi non la mordono!¹⁰

292 = Granduca Bene, bene... non dico di no... Sono d'accordo... Oh, come mi tratti. È proprio vero quello che dicono di te¹¹...

[...]

- pp. 46-47

[...]

314 = Granduca (PIAGNUCOLOSO)

E dimmi, Gerardino, mio caro unico amico, dimmi: va a passeggio lei, con quest'uomo?

315 = Gerardino Non passeggiano, stanno fermi.

316 = Granduca (SUDA FREDDO)

Seduti?

317 = Gerardino Sdraiati, si direbbe, su qualcosa che cigola.¹²

318 = Granduca E lui è molto vicino... a lei?

319 = Gerardino Non si potrebbe essere più vicini.

320 = Granduca (SCOPPIANDO)

Ah, ah!... La farò ammazzare!... Subito, la faccio ammazzare!... Addio;

⁹ «... || (DICE UNA [...] della» cass. a matita.

¹⁰ L'intera battuta è marcata con due segni a matita nel margine sinistro poi cass.; «fosse quella [...] mordono!» marcato con un segno a matita nel margine sinistro.

¹¹ «te» prima «lui».

¹² «316 = Granduca [...] cigola.» cass., un segno a matita collega il testo non cass.

(SI ALLONTANA)

Ti nomino conte! Conte...

(DA LONTANO)

Conte di Falloppio! Addio, addio, conte di Falloppio.¹³

(ESCE)

321 = Gerardino (SOLO)

Conte!...

(PRENDE UN'ORECCHIA FRA LE DITA)

E tu fosti mai sulla guancia di un conte? No, vilissime orecchie! Inchinatevi davanti al vostro signore! Inchinati, o campo maledetto, se non vuoi che ti tiri le orecchie!

Fine del V° Quadro

II. Richiesta di revisione¹⁴

REPUBBLICA ITALIANA

Prefettura di Bologna

Bologna, addì 31 dicembre 1956

Ufficio Stampa e Spettacolo

Divisione¹⁵ St. N. di prot. 147

Risposta a nota [lasciato in bianco]

OGGETTO: Visto censura copioni.

Allegati N. 6

ALLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO
DEI MINISTRI

¹³ «Conte di [...] Falloppio.» marcato con un segno a matita e due punti esclamativi nel margine sinistro poi cass.; nel margine sinistro si legge la seguente nota ms. a matita: «Per me può vivere.», seguita dalla sigla di Muti.

¹⁴ Ds. su foglio prestampato; spscr. all'indicazione del destinatario si legge la notazione, ms. a matita blu: «IV»; alla sinistra della firma, ms. a penna verde, il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato a penna blu con n. di protocollo 13548/15108/658/, n. di posizione 10433 e data 7 gennaio 1957.

¹⁵ «Divisione» cass. con quattro «X» ds.

Direzione Generale dello Spettacolo

ROMA

Si trasmette l'unita domanda con la quale il sig. Silvio Vecchietti direttore responsabile della "Compagnia delle Belle Arti" di Bologna, chiede il visto alla rappresentazione delle sottototate commedie:

- "Antonio" di Roberto Zerboni;
- "I posterì" di Massimo Dursi;
- "Le trombe d'Eustachio" di Vitaliano Brancati.

Si fa presente che la predetta compagnia ha in corso il rilascio del nulla osta di agibilità.

Si uniscono due copie per ciascuna commedia.

IL PREFETTO

(Gaipa)

Gaipa

III. Scheda valutativa¹⁶

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 15108

Copione "LE TROMBE D'EUSTACHIO"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

La Compagnia delle Belle Arti di Bologna chiede il nulla osta alla rappresentazione della commedia di Brancati, già approvata per la RAI il 2 febbraio 1952.

NULLA PER LA CENSURA

De Biase

Roma, 10 gennaio 1957

¹⁶ Documento ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato; la sigla di De Biase è ms. a matita rossa, mentre la firma del relatore è ms. a penna blu.

V. IL DIRETTORE GENERALE

IL RELATORE

[lasciato in bianco]

Tudini

IV. Copione

a. Nulla osta¹⁷

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia delle Belle Arti –

è autorizzata a rappresentare “**Le trombe d’Eustachio**”

di **Vitaliano Brancati**

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N° **15108** di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, **11/1/57**

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

Brusasca

b. Testo¹⁸

- p. 30

[...]

Personaggio – (RIPETENDO LA PAROLA COL SUONO)

Do.

Gerardino – ... ut des. Mi capite.¹⁹ Buona notte.

¹⁷ Nulla osta prestampato compilato con penna ad inchiostro nero; la data e la firma sono ms. a penna blu. Alla sinistra della sigla è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo Informazione e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale.

¹⁸ Il copione, ds. su carta velina, presenta un disegno a matita sul *verso* della seconda c., alcuni scarabocchi a matita, e postille a matita.

(ESCE)

V. Restituzione copione²⁰

11/1/57

SIG. SILVIO
VECCHIETTI

Via dell'Osservanza
64

BOLOGNA

Div. IV[^]

15108/6585/10433

Restituzione copioni.

In relazione alla domanda presentata, si restituiscono, con il nulla osta alla rappresentazione, le copie dei lavori: "I posterì" di Dursi; "Antonio" di Zerboni; "Le trombe d'Eustachio" di Brancati.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to De Biase

¹⁹ «Mi capite.» affiancato da due segni a matita.

²⁰ Ds. su un foglio di carta velina; la data è ms. a penna blu. Firma apposta a mezzo di timbro.

DON GIOVANNI INVOLONTARIO

Fasc. 600/14157¹

I. Richiesta di revisione²

On^{le} Presidenza del Consiglio dei Ministri

Direzione Generale per lo Spettacolo

Ufficio Censura

V. Veneto N
56
Roma

Il sottoscritto, legale rappresentante della "Compagnia del Convegno" con Franco Volpi – Germana Parolieri – Enzo Taraglio – Ottavio Fanfani – Rina Centa – ecc. chiede il prescritto nullamosta per la commedia "Don Giovanni Involontario" di Vitaliano Brancati che verrà rappresentata, al "Teatro del Convegno", in Milano il giorno 1° Giugno. Prega pertanto ritornare, con cortese sollecitudine, la copia munita di visto, indirizzando: Enzo Ferrieri – Teatro del Convegno – Via Omenoni 1 – Milano.

Ringrazia ed ossequia
Enzo Ferrieri

Milano li 18/1/56

Allegati: N 2 Copioni
(Sipario)

II. Richiesta di revisione³

¹ I documenti sono conservati in una cartellina intestata al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² Ms. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo. Nel margine destro è presente il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura teatrale, compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 13225/14157 e data, apposta a mezzo di timbro, 24 maggio 1956.

ALLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO – ROMA

Il sottoscritto, Alberto Caltabiano, in qualità di direttore della Compagnia del Teatro Universitario di Bologna (visto di agibilità Prot. N. 0806/TC. 5761 in data 26.1.1956), fa domanda che venga concesso il visto di censura al copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO" di Vitaliano Brancati, allegato in duplice copia, che dovrà prossimamente essere rappresentato dalla Compagnia suddetta.

Con osservanza

(Alberto Caltabiano)

Alberto Caltabiano

Bologna, 30 aprile 1956

III. Proposta di valutazione⁴

Don Giovanni involontario

I motivi erotico-siculi di Vitaliano Brancati sono ben noti; tutta la sua tematica, nel bozzetto come nel romanzo, è basata sul dramma, autentico o voluto, del meridionale focoso e in fondo timido, sulla gioia amara del sesso, fino alla esasperazione della pavidità, della goffaggine provinciale...

Sotto questo aspetto, il "Don Giovanni involontario" non riserba la minima sorpresa; figurine e figurette sono già scontate in partenza. Il lavoro è, per lo più, in chiave di farsa, mosso da una agitazione meccanica: qualcosa come un René Clair a Catania.

Poiché l'assunto della innata e dolente nausea ed amarezza di Don Giovanni ha secoli di vita letteraria, nessun appunto può essere mosso alla figura del Don Giovanni di Brancati, il quale è conseguente con la vita, le imprese e i dispiaceri dei suoi antenati e predecessori. Gli nuoce, se mai,

³ Ds. con nastro blu sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo; in alto a destra, ms. a matita rossa, si legge: «IV». In fondo alla c., il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, compilato a penna nera, con n. di protocollo 13183/14157 e data, apposta a mezzo di timbro, 2 maggio 1956. Firma ms. a penna nera.

⁴ Ds. con firma autografa a penna blu.

lo eccessivo⁵ – e spesso forzato – sbandamento verso regioni del sesso, di moda in questi⁶ ultimi anni in special modo, con frasi, abbandoni, accenni i quali,⁷ con la natura autentica di Don Giovanni,⁸ hanno veramente poco a che fare⁹.

È sotto questo punto di vista che in qualche battuta il lavoro esige una ripulitura, a volte leggera a volte più energica. Vi sono talune compiacenze, talune sottolineature che, se possono fare sorridere, possono anche infastidire: così a pag. 3; talune eccessive parolacce (a pag. 7)¹⁰. E non parliamo di quel numero scritto sul muro di casa di Wanda (a pag. 13..!¹¹).

Da modificare anche la lunga battuta di Francesco a pagina¹² 16; perché il confine fra la nausea dell'amatore e la ambiguità molle del pederasta sono assolutamente lievissimi, per non dire inesistenti. Dubbia anche la utilità drammatica della scena XI, da pag. 27 a pag. 28: chiarissima, per altro verso, nel suo significato...

L'A., purtroppo, chiama spessissimo in causa Santi e Madonne; talune espressioni vanno eliminate (vedi quel "Signore sputami"!!!!). Anche su questi Angeli in bombetta, che vanno e vengono da una ventina d'anni nel 75% dei copioni, ci sarebbe parecchio da ridire: per le¹³ cose grandissime ed importanti che dicono con sconcertante banalità. Attutire, quindi,¹⁴ certe espressioni (pag. 31); tagliare anche la tirata di Francesco a pag. 31, perché eccessivamente e cinicamente antidemografica!

Tagliare le battute a pagina 35 e 36.

Brancoli

IV. Proposta di valutazione¹⁵

"Don Giovanni involontario" di Vitaliano Brancati

mi sembra che possa essere permesso con qualche taglio. Vi sono espressioni eccessivamente realistiche e oscene che, secondo me, debbono essere eliminate.

⁵ La parola «eccessivo» è divisa in due per andare a capo e il segno di a capo è ins. ms. a penna blu.

⁶ «questi» da «quetsti» corr. a penna blu.

⁷ «quali,» da «quali» corr. a penna blu.

⁸ «Giovanni,» da «Giovanni» corr. a penna blu.

⁹ «autentica» e «poco a che fare» sottolineati a penna blu.

¹⁰ Le parentesi sono ins. a penna blu.

¹¹ «13..!» da «13...» corr. a penna blu.

¹² «pagina» da «pagine» corr. a penna blu.

¹³ «per le» prima «tanto più» corr. a penna blu, da «ta,to più».

¹⁴ «Attutire, quindi,» da «Attutire quindi» corr. a penna blu.

¹⁵ Il documento è interamente ms. a penna blu, eccetto l'indicazione delle pagine e la firma, ms. a matita rossa.

pag. 6 – 7 – 10 – 12 – 13 – 16 – 22 – 28 ecc. 31 – 27
35 – 36¹⁶

Luongo

V. Appunto ms.¹⁷

Brancoli¹⁸

8/5/56

Luongo

Zuccaro

11/5/56

VI. Scheda valutativa¹⁹

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 14157

Copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO"

Autore V. Brancati

Osservazioni;

La Compagnia "Teatro del Convegno" di Milano, diretta da Ferrieri chiede il nulla osta alla rappresentazione di una commedia di Vitaliano Brancati, finora inedita.

¹⁶ «31 – 27 || 35 – 36» ins. a matita.

¹⁷ Ms. a matita.

¹⁸ «Brancoli» cass.

¹⁹ Ds. sulla prima, la seconda e la terza facciata di un foglio doppio prestampato. La dicitura «NULLA OSTA», siglata a matita blu, la data e la firma del Direttore Generale e del Relatore (ms. rispettivamente a matita rossa e a penna blu), qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata. Si trascrive la sigla di De Biase una sola volta, anche se presente sia sulla prima che sull'ultima facciata.

L'azione si svolge in Sicilia ed il personaggio principale, Francesco Musumeci, è un bel giovanotto apatico, adorato dalla madre, con un fedele amico molto brutto, Rosario, e che ha della vita un concetto completamente egoistico e soprattutto sfrutta il suo fascino per godere delle piccole, ma piacevoli, utilità della vita. Suo padre lo disprezza, forse un poco invidioso della bellezza del figlio, forse desideroso di vederlo "vivo" e non esita a decantargli la bellezza delle donne ed a spingerlo alle facili avventure amorose. La donna più ammirata dal padre è una signora che abita vicino, Wanda, giovane e bellissima che non resiste al fascino di Francesco. Il giovanotto ha tentato l'avventura per accondiscendere ai desideri del padre e perché spintovi dall'amico Rosario, il quale soffre enormemente della sua bruttezza. L'avventura, sia pure piacevole, non esalta il giovanotto ma lo inizia ad una vita di seduttore professionale, che egli accetta come un destino ma senza innamorarsi mai. Wanda che ha finalmente compreso la finzione del suo amante, gli predice che soffrirà, finalmente soffrirà perché nessuno sfugge all'amore.

Francesco, al II° atto, ha quarantacinque anni e finalmente incontra il vero amore: una giovanissima ragazza, che potrebbe essere sua figlia, Clara, che gli corrisponde, attratta dal passato avventuroso del suo innamorato, e che lo sposa, superando ogni difficoltà fattale dai famigliari e soprattutto la grande differenza di età che la divide da Francesco.

Comincia ora la punizione dell'uomo: ama la moglie, teme di non essere riamato benché Clara si dimostri una moglie affettuosa ed è ferocemente geloso, soprattutto di un giovane tenente che ammira evidentemente Clara e passeggia spesso sotto le sue finestre. La gelosia lo spinge anche alle scene più disgustose e Clara si rifugia, spaventatissima, da Rosario che ha incontrato una donna bella, che ha saputo apprezzare le sue doti d'animo e che, benché qualche volta sia disgustata dalla bruttezza fisica del marito, lo ama e riesce ad essergli fedele nonostante la grande attrattiva fisica operata su di lei da Francesco.

Nell'atto III° Francesco sogna: è morto; sua moglie ha sposato il tenente; Wanda e tutte le altre sue amanti gli sfilano davanti ed egli attende il giudizio finale se cioè dovrà²⁰ andare all'inferno, come lui crede, o se vi è una speranza di perdono perché sua madre, ormai in Paradiso, prega ed intercede per lui. Il padre è invece all'inferno, cosa che sembra non dispiacergli troppo, ma alla fine salirà a raggiungere la moglie ed il figlio.

Francesco si sveglia terrorizzato ma sicuro che la madre saprà salvarlo.

Ferrieri, che sarà il regista della rappresentazione, ha tolto varie battute che per il loro contenuto troppo crudo e qualche volta irriverente alla Religione, avrebbero potuto dar luogo ad un intervento di Censura. Ha inoltre comunicato che la scena nella quale appaiono a Francesco, in sogno, l'Angelo e il diavolo, sarà tenuta tutta in un tono farsesco e surrealistico.

NULLA PER LA CENSURA

De Biase

Roma, 25 maggio 1956

²⁰ La «o» di «dovrà» è sottolineata a penna blu.

V. IL DIRETTORE GENERALE

De Pirro

IL RELATORE

Tudini

VII. Copione²¹

a. Nulla osta²²

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia del Convegno

è autorizzata a rappresentare “**Don Giovanni involontario**”

di **Vitaliano Brancati**

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N° **14157** di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 2 MAG 1956

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

Brusca

b. Testo²³

- p. 38

[...]

SCENA III

(Entra il padre di Francesco, con una grossa pipa accesa).

²¹ Copione edito in «Sipario», [IX], 103, [novembre 1954], pp. 38-55.

²² Nulla osta prestampato e compilato ms. a penna nera; data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della sigla, ms. a matita rossa, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizio Spettacolo Informazioni e Proprietà intellettuale, Censura Teatrale.

²³ Sono presenti tagli e postille ms. con due biro blu differenti (A e B), penna nera, matita e penna a inchiostro blu.

PADRE – Cosa fate, manata di mascalzoni²⁴?

ROSARIO – Francesco, tuo padre!

[...]

- p. 39

[...]

ROSARIO (*meravigliato*) – Ma riguardano la donna!

PADRE – Va bene, ma un uomo, che ha bisogno di leggere queste cose... non mi piace, non mi piace! (*abbassando ancor più la voce*) E lui non mi piace... Devo dirvi la verità.²⁵ (*si gratta il collo*) Mi pare che... una donna con lui... non abbia nulla da fare, ecco²⁶.

ROSARIO – Siete impazzito! A me lo dite questo? Lo conosco, io so...

[...]

PADRE (*avvicinandosi anche lui e guardando*) – È fatto molto bene. Sciagurato!... Del resto, anch'io, ai miei tempi, non ero male (*sempre guardando al figlio*) E un giovane come te, che dovrebbe salire muri lisci, mi fa il filosofo, e se ne sta nel letto tutto il giorno; solo, signori miei, solo... (*si stacca*) Venticinque anni! Ed ecco con chi dorme (*corre al letto e tira di sotto al cuscino la borsa di gomma per l'acqua calda*).

ROSARIO – Certo che se avessi io la sua bellezza!...

PADRE (*sospirato*) – E io i suoi anni!... Il Signore dà il pane a chi non ha denti! (*gridando verso il paravento*) – Dammi un nipotino, mascalzone, dammi un nipote!²⁷

SCENA IV

[...]

PADRE (*soddisfatto*) – Hai sentito?

MADRE – Siete voi che lo portate sulla cattiva strada! (*al marito*) Ma poi dico, che sei vecchio come il cucco, e dovresti trovare il tuo assetto, perché pensi sempre a una cosa?²⁸... (*A Rosario, indicando il marito*) Quante me ne ha fatte vedere! Solo io ho potuto perdonarlo! Un'altra lo avrebbe lasciato il primo giorno.

PADRE – Andiamo, via! Stupida, cretina,²⁹ non dire così (*l'abbraccia*).

MADRE (*a Rosario*) – È un brav'uomo però. Non c'è un uomo onesto come lui (*si commuove*).

PADRE – Perché piangi ora?

²⁴ «mascalzoni» corr. in «pasticcioni» con biro blu A.

²⁵ «verità.» corr. in «verità!» a penna nera.

²⁶ «lui... non [...] ecco.» corr. in «lui...!» a penna nera.

²⁷ «ROSARIO – Certo [...] nipote!» marcato con un segno a matita nel margine destro.

²⁸ «perché pensi [...] cosa?» cass. a penna nera e biro blu B.

²⁹ «Stupida, cretina,» corr. a penna nera in «Sciocchina!».

MADRE – Perché penso che siamo vecchi, e ci vuol poco a lasciarci.

PADRE (*rannuvolandosi*) – Eh, sì; la mattina, quando mi alzo, la prima cosa che faccio tocco la parte del letto in cui sono stato coricato; da due anni, la trovo fredda come una tomba. Non riscaldo più le lenzuola! Ormai lo so chi mi aspetta.

MADRE – Chi?

PADRE – I vermi m’aspettano. Ma questo non mi spaventa. Ieri io ho voluto prendere un verme, e l’ho guardato con la lente. Non è vero che siano schifosi. Era pulito, vestito di nero, si sarebbe detto anche elegante. Se ci sono animali che indossano il frac, questi, credetemi, sono i vermi.

MADRE – Discorsi da pazzo!

FRANCESCO (*uscendo dal paravento*) –³⁰ Con questi discorsi, mi fate diventare il cuore nero!

PADRE – Se avessi un figlio, non avresti paura di perdere il padre, se ne avessi due, non avresti paura di perdere il padre e la madre, e se ne avessi quattro, potresti andare col sigaro in bocca al funerale di tutto il tuo paese!

[...]

- p. 40

[...]

FRANCESCO – L’ho chiusa io... È arrivata che qui non c’eravate nessuno. Poi ho sentito un rumore di passi, e, siccome il sole era ancora caldo, ho aperto il balcone e l’ho chiusa lì... Poi è venuto il freddo!... Chi poteva aprire il balcone?

SERVETTA (*a Francesco*) – Ma non sentivate che raspavo come una gatta³¹?

MADRE – Povera figlia! Ha il nasino rosso dal freddo. (*si avvia verso la porta*).

[...]

SCENA IX

Rientra la madre recando il cappello e il bastone che porge al marito.

SERVETTA – Tutta Santa Rita!³²

PADRE – Non fatela mangiare tanto, prima che io sappia se la sua padrona è una signora per bene o una scrofaccia³³ maledetta!

³⁰ «Chi? || PADRE – [...] *paravento*)» cass. a penna blu; un segno a penna nera collega il testo non cass.: del dialogo rimane un’unica battuta del padre: «Eh, sì; [...] Ormai lo so chi mi aspetta. Con questi discorsi, mi fate diventare il cuore nero!».

³¹ «una gatta» corr. in «un gatto» a penna nera.

³² L’intera battuta è cass. a penna con inchiostro blu, con biro blu B e a matita e marcata con un segno a matita nel margine sinistro.

³³ «scrofaccia» cass. a penna blu e a matita; l’intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine sinistro.

SERVETTA (*rialzandosi quasi senza fiato*) – Che dice?

(*Il padre esce*).

[...]

SCENA XI

Rientra il padre col cappello sugli occhi e il bastone dietro le spalle. Si mette a passeggiare concitato.

PADRE – Maledetto Giuda! Sangue del diavolo! Carogna di un destino!³⁴

MADRE – Che hai adesso?

PADRE (*scuotendo la testa*) – Tutti... Che razz!...

MADRE – Che hai?

PADRE – Alla faccia dei cornuti!

ROSARIO –³⁵ Ma che avete?

MADRE – Che hai? Si può saperlo?

[...]

- p. 41

FRANCESCO – Papà, non ho fatto nulla!

MADRE – Ma se non ha fatto nulla!

PADRE – L'ho visto io che smungeva quella stupida!

ROSARIO – Ora v'arrabbiate perché gli piacciono le donne!

PADRE –³⁶ A casa mia, nella casa di suo padre, nella casa dove vive sua madre, egli deve stare con due piedi in uno stivale! (*alla servetta*) E tu civetta, stronzetta (*incalza la serva che si ritrae impaurita verso la porta*) figlia di p... e tu stessa peggio di tua madre,³⁷ via di qui, via! (*La serva esce*)

SCENA XII

[...]

WANDA – Giuratemi che mi rispetterete.

³⁴ «Carogna di un destino!» cass. a penna nera.

³⁵ «Tutti...» cass. a penna nera e biro blu B; «Che razz!... [...] cornuti!» cass. a penna blu. «razz!...» corr. a penna nera in «razza!»; un segno a penna nera collega «razza!» con «Ma che».

³⁶ «L'ho visto [...] donne!» cass. a penna blu; un segno a penna nera collega il testo non cass.

³⁷ «stronzetta» e «figlia di [...] madre,» cass. a penna nera e blu; un segno a penna nera collega il testo non cass.

FRANCESCO – Dio e il diavolo hanno gareggiato a chi facesse la più bella donna; e l'uno e l'altro hanno fatto voi.³⁸

WANDA (*fugge dentro la camera buia*) – Ebbene, se non volete giurare, andate via; non entrate! (*in quel momento, la luna è coperta da una nuvola: buio anche nella strada*).

[...]

- p. 42

[...]

WANDA – Quale coltello?

FRANCESCO – Perché io non sapevo che Dio avesse fatto un viso così, queste mani, queste braccia, questi piedini, questo petto... Mamma mia! (*si tocca la fronte*) Ed ora, ditemi; c'è un ritratto di vostro marito che abbia una punta di uno spillo e il taglio di un rasoio?

WANDA – Che vorreste farne?

FRANCESCO – Ficcarmelo fra una costola e l'altra, questo fortunato signore!... Perché voi in verità, con la vostra graziosa cameriera, avete mandato a dirmi: Francesco Musumeci, la mia signora vi prega di crepare!

WANDA – Di crepare?

FRANCESCO – Precisamente, crepare! Dirmi: «crepa» e dirmi: «La vedi quella signora Wanda? Non è per te!» è la medesima cosa. Ditemi, diavolo: c'è un ritratto di vostro marito che pesa un quintale?

WANDA – Che volete farne?

FRANCESCO – Schiacciarmi la testa, questa miserabile testa piena di miserabili desideri, schiacciarmela, con quel fortunato signore!³⁹

WANDA (*commossa*) – Oh, mio Dio! Mi amate tanto?

FRANCESCO – Sì.

[...]

SCENA IV

Frattanto nella strada buia, passano un uomo e una donna.

IL PASSANTE – Io sono un discepolo di Nietzsche... E vuoi che un discepolo di Nietzsche si faccia mettere nel sacco da una femminuccia come te? Puah! Io ho fatto della mia volontà il mio cielo...

³⁸ L'intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine destro.

³⁹ «Ed ora, [...] signore!» cass. a penna blu e nera.

LA PASSANTE – Tu meriteresti di aver fatte le corna! E se io non fossi discepola di mia madre, che era una donna onesta, te le farei molto, molto volentieri. E allora il tuo cielo te lo coprirei io con le mie corna.⁴⁰

IL PASSANTE – Le corna a me, a un discepolo di Nietzsche? Dopo vent'anni di vita coniugale con uno come me, con un discepolo di Nietzsche, qualunque altro uomo ti farà l'odore di una bestia, di una pecora, l'odore vomitevole, puah, dello schiavo! E adesso aspettami qui un minuto perché devo liberarmi di qualcosa⁴¹. (*si allontana*)

SCENA V

[...]

- pp. 43-44

[...]

WANDA – Non qui.

FRANCESCO – Dove allora?

WANDA – Di là.

FRANCESCO – Andiamo.

WANDA – No! Ti chiamerò io... (*gli si avvicina, lo bacia*) Ti chiamerò io... (*fugge nell'altra stanza*)⁴².

SCENA IX

[...]

SERVETTA – Della signora Wanda.

FRANCESCO – Queste manine servono le mani della signora Wanda? Queste gambette servono le gambe della signora Wanda? Questi piccoli fianchi servono i fianchi?...⁴³ Mia cara! Amor mio! Zuccherò! (*siede, e la tira sulle ginocchia*).

SCENA XI

(*Entra Wanda con una vestaglia*).

(*Wanda getta un urlo*).

SERVETTA (*salta in piedi e porta le mani al cuore per lo spavento*) – Signora! Che ho fatto? Mio Dio! Non mi sono ancora svegliata!

⁴⁰ «E allora [...] corna.» cass a penna nera e blu.

⁴¹ «qualunque altro [...] schiavo!» cass. a penna nera e «liberarmi di qualcosa» corr. a penna nera in «ritirarmi un momento dietro quell'angolo»; quindi, «qualunque altro [...] devo» è cass. a penna blu: dunque, la battuta termina con «con un discepolo di Nietzsche.»

⁴² «Di là [...] stanza» cass. a penna blu; «WANDA – Di [...] io...» cass. a penna nera.

⁴³ «Questi piccoli [...] fianchi?...» cass. a penna nera e blu.

WANDA – Santina, carogna⁴⁴! Questo fai? Dio mi doveva fulminare la notte che ti raccolsi. Ma Egli mi avvertì; quando tu entrasti con tua madre, il vento della porta spense il lume.

SERVETTA (*gettandosi ai piedi della padrona*) – No, signora mia, no! Mi fate piangere! Signora, madre mia!... No... Io non ho potuto! (*piange*) Il diavolo lo ha fatto così bello, il diavolo lo ha fatto così bello.

[...]

SCENA XIV

Francesco esce dalla camera di Wanda.

VOCE DI WANDA – Iddio ti benedica, amor mio! Tutta la felicità che vuoi! Ogni cosa che desideri, i Santi del paradiso te la concedano.

FRANCESCO – Anche a te i Santi... tutto quello che vuoi. Addio, cara! (*attraversa la stanza, va al balcone, salta nella strada*).

ROSARIO (*svegliandosi*) – Ehi, Francesco! Dove trovi un amico come me? Ti ho aspettato l'intera notte. Ma che hai? Perché mi guardi con tanta superbia?

FRANCESCO (*solenne*) – Prendi quel pezzo di carbone e scrivi sul muro!

ROSARIO (*ha preso il carbone e si pone davanti al muro come davanti a una lavagna*) – Su questo?

FRANCESCO – Sì, su questo... Scrivi, grande però, scrivi: 9!

ROSARIO – Nove? (*scrive*) E che vuol dire?

FRANCESCO – Nove. (*si avvicina*).

ROSARIO (*come se improvvisamente capisse*) – Nove!?

FRANCESCO – Sì, nove. (*escono*).⁴⁵

QUADRO TERZO

[...]

PADRE – E allora perché avrei speso tanto denaro?

ROSARIO – Caro signore, ho fatto quello che mi avete comandato. Letti dovunque, sedie a sdraio, divani, tappeti morbidissimi... Chi cade qui, si trova subito coricato. Ma che volete?⁴⁶ Francesco si chiude a chiave, e nemmeno se le donne sporgessero di sotto alla porta la lingua insanguinata, lui aprirebbe.

⁴⁴ «carogna» cass. a penna nera e blu.

⁴⁵ «Francesco esce [...] Wanda» cass. con biro blu B; «VOCE DI [...] (escono).» cass. a penna blu e a matita; l'intera scena è marcata con un segno a matita nel margine.

⁴⁶ «Letti dovunque, [...] volete?» cass. a penna nera; «Letti dovunque, [...] coricato.» cass. a penna blu; «Ma che volete?» cass. con biro blu A.

PADRE (*tornando ai suoi pensieri*) – E se a me non piace andare lì? E se io non ci voglio andare, lì?... Ma ho settant'anni, e quando passo davanti a quel cancello, mi pare che le sbarre stesse mi dicano: «Beh? È tardi! Perché non rincasi?».

ROSARIO – Questa notte, doveva venire la signora Wanda, e Francesco mi ha pregato di dormire qui, e di alzare la voce nel momento in cui quella poveretta avrebbe bussato in modo che si vergognasse ad entrare.

PADRE – Ma a me, in fondo, non me ne frega⁴⁷ niente!... Quello che volevo sapere, l'ho saputo; mio figlio è un uomo, piace alle donne, gli piacciono le donne! È però incostante, si stacca presto, non ha colla... Ai miei tempi, più si conosceva una donna, e più ci si attaccava. Lui, invece, quando le donne, per non sentirlo miagolare, gli danno quello che chiede, non gliela perdona più. Pare che lo avessero insultato!... Tempacci! Ho perduto la speranza di vederlo sposato! (*pausa*).

ROSARIO (*trepidante*) – Aspettiamo una donna!

[...]

ROSARIO – E berrà?

FRANCESCO – Oh, le donne bevono; tutto fanno le donne⁴⁸.

ROSARIO – E si ubriacherà presto?... Insomma presto vedrà il mondo con colori rossi, grandi le cose piccole, belle le cose brutte?

[...]

- p. 46

[...]

FRANCESCO – Dimmela!

WANDA – Ma ora te la voglio dire mille volte «Maledetto!». Ti maledico. Io creperò⁴⁹ ma ti sarò sempre addosso come il petrolio acceso! Qualunque cosa ti arrechi dolore, la tegola che ti cadrà sul capo, la fiamma che ti mozzerà, il dente che ti morderà, l'unghia che ti graffierà, sarò io. Qualunque cosa ti arrecherà fastidio, la zanzara che ti punge, la scarpa stretta, il mal di denti, il mal di capo, il reuma, la vecchiezza, la canizie, la calvizie, sarò io! E se una donna ti farà soffrire – e di questo, di questo, più di ogni altra cosa, prego Iddio! – io bacerò i piedi di quella donna, mi aprirò le vene per fare più rosse le sue labbra, mi strapperò i capelli a uno a uno per rendere più folta la sua treccia, mi accecherò con le unghie per raddoppiare la forza del suo sguardo in modo che ti trapani il petto! Tutto! Purché tu soffra per lei! Maledetto! (*si allontana*) Maledetto! (*esce*).

SCENA III

⁴⁷ «frega» corr. in «importa» a penna nera.

⁴⁸ «tutto fanno le donne.» cass. a penna nera e biro blu B.

⁴⁹ «creperò» corr. in «morirò» con biro blu A.

[...]

- p. 47

[...]

FRANCESCO – Me?

SIGNORE – Te, subito!... Non m'insultare però! T'aspetta davanti al cancello del giardino...
(*minaccioso*) Ma tu la sposerai? Perché se non la sposi, sangue di Giuda, io avrei fatto qui la parte del ruffiano! Ehi, adagio con l'asino!⁵⁰

FRANCESCO – Vedere me? Subito?... (*a Rosario*) Dammi la giacca! La cravatta, ti prego. Come mi tremano le mani... Fammi tu il nodo!

[...]

- p. 48

[...]

CLARA (*uscendo di dietro allo zio, butta le braccia al collo di Francesco*) – No, io non ho paura! Ecco; lo vedete che non ho paura! (*struscia una guancia sulla guancia di Francesco*) Anzi, ha la faccia come la seta, lui, e non mi punge. Mio padre mi pungeva sempre quando ero bambina...

SIGNORE – Bè, separatevi! Se no mio fratello mi darà un tale intasafedine!⁵¹... (*li separa*). Uno di qua e una di là!... E andiamo da mio fratello! (*escono, al suono di una marcia nuziale. Cala il sipario. Suono di campane e di organo*).

SCENA III

[...]

- p. 49

[...]

SCENA V

Francesco si sveglia, reprime la suoneria preoccupato di non disturbare il sonno della moglie, accende una piccola lampada che mostra tutta la camera, con in fondo il lettino ove dorme Claretta.

FRANCESCO (*si alza dal letto*) – Le cinque! Sono le cinque del mattino!... Anche lui, dunque, si sarà svegliato! La sua lettera lo dice chiaro (*tira di sotto al cuscino la lettera e la rilegge al lume della lampada*). «Mia cara signora, ogni mattina alle cinque, anche se sono andato a letto mezz'ora prima, io mi sveglio da solo, e penso a voi, penso intensamente, penso lungamente a voi!»... Eccolo dunque; il suo pensiero è qui... Dove? E che diavolo fa? Non vorrei che si avvicinasse a lei!... Oh, io impazzisco!... Il pensiero di un tenente! Può un tenente avere un pensiero?... Un pensiero che viene da un fronte di due dita! da un cheppi! Un pensiero con due strisce d'argento! Un pensiero con le stelletto!... E io devo averne paura lo stesso!... Dio mio! Mi pare di

⁵⁰ «io avrei [...] l'asino!» corr. in «...» con biro blu A e B.

⁵¹ «Se no [...] intasafedine!» cass. con biro blu A e B.

sentirlo strisciare come una sudicia biscia! sbava tutto, sporca tutto!⁵² La mia casa! E lei? Che fa lei? Lo sente? (*si avvicina al letto della moglie che dorme; la osserva attentamente*) Lei dorme; non sa nulla! Ma se lo sapesse? Che farebbe, se lo sapesse? Se invece di sentirlo strisciare come una sudicia biscia, lo sentisse scivolare come un raggio di sole, il più bianco, il più puro, il più solitario dei raggi, capace di attraversare la notte senza spegnersi, di dormire sulla neve senza perdere il suo calore; capace di far spuntar un fiore anche dal piede di un tavolo... (*ha quasi uno scoppio di pianto; s'allontana dal letto*). Ho io un angelo custode? (*s'inginocchia*) Mio angelo custode, in nome di Dio, ti supplico, levami da questi guai, tirami fuori, tirami fuori! E se non puoi con la tua grazia, fatti prestare dal diavolo tutti i miei difetti di un tempo; la noia, l'indifferenza, il disprezzo della donna. Fa che, guardando quella ragazza, mi venga di sbadigliare! Fa che io mi stanchi di lei, non ne posso più, non la sopporto più! Ridammi la mia noia, una grande, infinita, oscura, fitta, nerissima noia in cui tutto si spenga, tutto anneghi e sprofondi, e nulla riesca più a rilucere, nemmeno i suoi occhi, nemmeno i suoi denti, nemmeno i suoi piedini bianchi come l'avorio, e nemmeno le mani, le mani che ella si posa sul petto come due palme di luce!...

CLARETTA (*si sveglia, e, vedendo il marito in ginocchio, gli si precipita accanto; s'inginocchia anche lei e congiunge le mani*) – Che succede, Francesco? Terremoto?

[...]

- pp. 52-53

[...]

ANGELO – Si cominci il giudizio.

FRANCESCO (*alzandosi*) – Benissimo, si fa presto. Non c'è bisogno di giudizio! Io mi conosco. So quello che mi aspetta. Ho fatto molto soffrire le donne, qui presenti, possono dirlo. (*alle donne*) È vero che vi ho fatto soffrire, che vi ho abbandonato, che vi ho chiuso la porta in faccia, dopo s'intende⁵³?... Eh? (*le donne tacciono*) E non soltanto loro, ma anche quelle che avete lasciato dietro la porta. (*va alla porta, la apre e grida in fondo*) È vero che vi ho fatto soffrire? (*silenzio. Francesco richiude la porta*) Chi tace acconsente... Mi pento, ma mi pento dopo la morte, e dunque è troppo tardi. L'inferno non me lo levate d'addosso nemmeno col coltello! (*al diavolo*) Andiamo! (*a bassa voce*) E voi eravate il diavolo?... E una volta avete avuto la faccia di farmi fare cinque ore di anticamera! Bello spicchio d'arancio! (*forte*) Su, andiamo!

ANGELO (*a Francesco*) – Ancora un momento! Vai troppo per le spicce.

FRANCESCO – Ho capito; deve parlare come un avvocato! Ma vi può entrare nel cervello, sì o no, che io sono un peccatore schifoso? Il mio peccato è orribile; ho fatto di un sentimento celeste, com'è l'amore, l'uso più sporco, l'uso più vile. Sono stato amato e ho risposto con l'indifferenza. Le donne me le sono mangiate a baci, questo è vero, ma poi anche a sbadigli! Gli ho sbadigliato dentro i capelli, mentre esse credevano che io toccassi il cielo col dito. Il mio sonno più saporoso, l'ho fatto quando una di loro piangeva dietro la mia porta e ci lasciava sopra le

⁵² «Mi pare [...] tutto!» cass. con biro blu A.

⁵³ «dopo s'intende» cass. con biro blu B.

unghie a forza di raspare. Loro piangevano, e io dormivo! loro raspavano, e io dormivo. Quando il mio cuore pareva ardere, come quello di Gesù,⁵⁴ nel più bello, un sonno pesante, un sonno mortale si buttava sui miei sentimenti come una coperta su un giornale acceso, e spegneva tutto. E buona notte ai suonatori! Era come se queste donne non le avessi mai conosciute... Ma non ho ingannato solo loro, poverette! Ho ingannato la Natura in persona!

INSERVIENTE – Come l'avresti ingannata la Natura? Figurati, la Natura! Lei che prende tutti per il...

[...]

- p. 54

[...]

DIABOLO – Ecco che ti servo in due parole. (*Si mette a passeggiare*) Tu credi di aver dato piacere a piene mani, a destra e a manca, di aver messo, nei corpi, spaventevoli brividi, pallori supremi che la morte stessa ti ha invidiato, di aver rese rauche voci di giovinette che un minuto prima tintinnavano come campane, di aver fatto sudare in inverno, gelare in estate, spinto cuori tranquilli a dare calci di cavallo contro i petti... È questo che tu credi. Ma anch'io, come l'Angelo, devo disingannarti. Ecco un foglietto su cui ho preso degli appunti, mentre ti seguivo (*cava il foglietto*). Sommate tutte insieme, quali... particolari, che tu credi di aver dato, non fanno una somma rivelante, dico, dal lato dell'intensità. Molte sì, ma... La presenza dell'Angelo m'impedisce di spiegarmi come vorrei.

ANGELO – Ed è bene che non ti spieghi come vorresti; abbiamo capito.

DIABOLO (*scorre i fogli*) – Cento, duecentotré... mille e uno... Sì, sì... ma... Tremila... però... (*fa una smorfia di scontento*) nulla di straordinario...⁵⁵

FRANCESCO (*si alza e strappa il foglio di mano al diavolo*) – Ma che diavolo dici? Purtroppo, io non posso interrogare le signore a questo riguardo. La donna, si sa, non parla. Ma avevo una discreta fama, nella mia città... e anche in altre.

[...]

VIII. Restituzione copione⁵⁶

⁵⁴ «come quello di Gesù,» cass. a matita e a penna blu e marcato nel margine destro con due segni a matita, di cui uno cancellato.

⁵⁵ «ANGELO – Ed [...] straordinario...» marcato nel margine sinistro con un segno a matita, parzialmente cancellato.

⁵⁶ Ds. su un foglio di carta velina; l'indicazione «RACCOMANDATA», ds. nel margine superiore della c., è cass. a matita blu. Data apposta a mezzo di timbro; firma apposta a mezzo di timbro e ripetuta ms. a penna rossa.

26 MAG 1956

Sig. ENZO
FERRIERI

Via Omenoni 1

MILANO

Div. IV[^]

13225/14157

Restituzione copione.

In relazione alla domanda presentata, si restituisce, con il nulla osta alla rappresentazione, una copia del lavoro "Don Giovanni involontario" di Brancati.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to De Biase

IX. Scheda valutativa⁵⁷

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 14157

Copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO"

Autore V. Brancati

Osservazioni:

La Compagnia "Teatro Universitario di Bologna" chiede il nulla osta alla rappresentazione della commedia di Brancati, che è stata approvata il 26 maggio c.a. per la Compagnia Teatro del Convegno di Milano. Il regista di quest'ultima aveva provveduto ad alleggerire il testo ed i tagli sono stati ora riportati sul copione inviato dal Teatro Universitario di Bologna e nello stesso tempo

⁵⁷ Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato; la sigla di de Pirro e la firma di Tudini sono ms. rispettivamente a matita rossa e a penna blu.

l'Addetto Stampa di tale città ha assicurato di sorvegliare attentamente la messa in scena del lavoro.⁵⁸

NULLA PER LA CENSURA

de Pirro

Roma, 30 maggio 1956

V. IL DIRETTORE GENERALE

[lasciato in bianco]

IL RELATORE

Tudini

X. Copione

a. Nulla osta⁵⁹

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia Teatro Universitario di Bologna

è autorizzata a rappresentare Don Giovanni involontario

di Vitaliano Brancati

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N° 14157 di pagg. [lasciato in bianco]

⁵⁸ «Il regista [...] lavoro.» marcato con un segno a penna blu nel margine sinistro.

⁵⁹ Nulla osta prestampato e compilato a penna nera. Dato che tutti i docc. (II, IX e XI) relativi alla rappresentazione ad opera del Compagnia del Teatro Universitario di Bologna risalgono al 1956, la data 20 marzo 1958, apposta sul nulla osta a mezzo di timbro, è stata probabilmente inserita in un secondo momento, quando il copione è stato nuovamente visionato e f.to dall'On. Resta in vista della rappresentazione del '58 della Compagnia S.A.D.A. di Genova (cfr. docc. XII, XIII e XIV). Più improbabile che ad essere erronea sia l'indicazione della compagnia, visto che, come dimostra la numerazione delle pagine, il rappresentante del Ministero del Lavoro Carlo Brancoli si è servito del copione per stendere la propria proposta di valutazione (doc. III), non datata, ma che il doc. V fa risalire all'8 maggio 1956, quindi a pochi giorni dalla richiesta di revisione da parte della compagnia bolognese (doc. II). Alla sinistra della sigla, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo Informazioni e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale.

Roma, 20 MAR. 1958

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

Resta

b. Testo⁶⁰

- p. 3⁶¹

FRANCESCO = (a Rosario) – Amico, dammi il mio soprabito!

PADRE = Se ne guarderà bene!

FRANCESCO = (rabbrivido) – Ah, ah, ah!... si alza e, ballando coi piedi nudi, si rifugia dietro il paravento).

VOCE DI FRANCESCO = Chiudete, Vi prego, devo lavarmi!

PADRE = (a Rosario) Guardate se veramente si lava!

ROSARIO = (s'avvicina al paravento e accosta l'occhio) Si lava davvero.

PADRE = (va alla finestra) E allora chiudiamo! (chiude le imposte).

ROSARIO = (sempre con l'occhio incollato al paravento) È fatto bene! È bellissimo! Avessi io, quel corpo!

PADRE = (avvicinandosi anche lui e guardando) – È fatto molto bene. Sciagurato!... Del resto anch'io ai miei tempi, non ero male (sempre guardando al figlio) E un giovane come te, che dovrebbe salire muri lisci, mi fa il filosofo, e se ne sta nel letto tutto il giorno; solo, signori miei, solo... (si stacca) Venticinque anni! Ed ecco con chi dorme (corre al letto e tira di sotto al cuscino la borsa di gomma per l'acqua calda).

ROSARIO = Certo che se avessi la sua bellezza!?...

PADRE = (sospiroso) – E io i suoi anni!... Il Signore dà il pane a chi non ha denti! (gridando verso il paravento) Dammi il nipotino, mascalzone, dammi un nipote!

Scena IV

(entra la madre).

MADRE = Mali cristiani, che cosa gridate? Bocche d'inferno!

PADRE = Sta zitta te ne prego!

MADRE = (a Rosario) – Francuccio io lo conosco meglio di tutti. È un angelo. Lui, fin da bambino, voleva farsi monachetto.

⁶⁰ Il copione ds. presenta postille a matita rossa e a matita.

⁶¹ Pagina segnalata nel documento III.

PADRE = Non mi dire questo, se no faccio saltare la casa in aria!

MADRE = (avvicinandosi al paravento) – Non è vero, Francuccio, non ti farai monachetto?

PADRE = Non guardarlo che è nudo!

MADRE = (fa una spalluccia) È vero o no Francuccio?

VOCE DI FRANCESCO = No!

PADRE = (soddisfatto) Hai sentito?

MADRE = Siete voi che lo portate sulla cattiva strada! (al marito) Ma poi dico, che sei vecchio come il cucco, e dovresti trovare il tuo assetto, perché pensi sempre a una cosa?... (a Rosario indicando il marito) Quante me ne ha fatte vedere! Solo io ho potuto perdonarlo! un'altra lo avrebbe lasciato il primo giorno.

PADRE = Andiamo via! Stupida, cretina; non dire così (l'abbraccia).

MADRE = (a Rosario) – È un brav'uomo però. Non c'è un uomo onesto come lui. (si commuove).

PADRE = Perché piangi ora?

MADRE = Perché penso che siamo vecchi, e ci vuol poco a lasciarci.

PADRE = (rannuvolandosi) – Eh sì; la mattina, quando mi alzo, la prima cosa che faccio tocco la parte del letto in cui sono stato coricato; da due anni, la trovo fredda come una tomba. Non riscaldo più le lenzuola! Ormai lo so chi mi aspetta.

MADRE = Chi?

PADRE = I vermi m'aspettano. Ma questo non mi spaventa. Ieri io ho voluto prendere un verme e l'ho guardato con la lente. Non è vero che siano schifosi. Era pulito, vestito di nero, si sarebbe detto anche elegante. Se ci sono animali che indossano il frac, questi, credetemi, sono i vermi.

MADRE = Discorsi da pazzo!

FRANCESCO = (uscendo dal paravento) Con questi discorsi mi fate diventare il cuore nero!

- pp. 6-7

[...]

MADRE = Che hai adesso?

PADRE = (scuotendo la testa) – Putt!... Che razz!...⁶²

MADRE = Che hai?

[...]

MADRE = Ma se non ha fatto nulla!

PADRE = L'ho visto io che smungeva⁶³ quella stupida!

⁶² L'intera battuta è marcata con segni a matita rossa nel margine destro.

ROSARIO = Ora v'arrabbiate perché gli piacciono le donne!

PADRE = A casa mia, nella casa di suo padre, nella casa dove vive sua madre, egli deve stare con due piedi in uno stivale! (alla servetta) E tu, civetta, stronzetta (incalza la serva che si ritrae, impaurita verso la porta) figlia di p... e tu stessa peggio di tua madre⁶⁴, via di qui, via! (la serva esce)

Scena XII

[...]

FRANCESCO = (grida verso il balcone per farsi sentire) No, no e no!...

ROSARIO = Non senti che hai due belle braccia, un bel torace, un bel profilo, belle gambe? Avere un corpo simile per un innamorato, è come per un musicista avere un violino prezioso... Io, invece, ne ho uno tutto scordato; la bacio, e la bocca mi stona; la guardo di fianco, e mi stona il profilo; l'abbraccio e mi stona il naso; m'avvicino a lei e mi stonano le gambe... Potrò avere nel petto la più bella musica; il mio corpo ne sbaglia le note! Ah, ah, ah! (si dispera).⁶⁵

- p. 10

[...]

FRANCESCO = Perché signora?

WANDA = Perché mi sento tremare, perché la vostra bocca mi ha baciato tutto il sangue, goccia per goccia, caro⁶⁶ (lo accarezza), perché ti adoro!

FRANCESCO = (urlando di gioia) No!

[...]

- p. 12

[...]

SERVETTA = Della signora Wanda.

FRANCESCO = Queste manine servono le mani della signora Wanda? Queste gambette servono le gambe⁶⁷ della signora Wanda? Questi piccoli fianchi servono i fianchi... Mia cara! Amor mio! Zucchero! (siede e la tira sulle ginocchia).

Scena XI

(entra Wanda con una vestaglia).

(Wanda getta un grido).

⁶³ «smungeva» sottolineato a matita rossa.

⁶⁴ «stronzetta», «figlia di p...» e «stessa peggio [...] madre» sottolineato a matita rossa.

⁶⁵ La battuta è marcata con segni a matita rossa ai margini.

⁶⁶ «tutto il [...] caro» sottolineato a matita rossa.

⁶⁷ «gambette» e «le gambe» sottolineato a matita rossa.

SERVETTA = (salta in piedi e porta le mani al cuore per lo spavento) – Signora! Che ho fatto? Mio Dio! Non mi sono ancora svegliata!

WANDA = Santina, carogna⁶⁸! Questo fai? Dio mio doveva fulminare la notte che ti raccolsi. Ma Egli mi avvertì; quando tu entrasti con tua madre, il vento della porta spense il lume.

SERVETTA = (gettandosi ai piedi della padrona). No, signora mia, no! Mi fate piangere! Signora, madre mia!... No... Io non ho potuto! (piange) Il diavolo lo ha fatto così bello.

[...]

WANDA = Sì! (la servetta si avvia).

WANDA = (la raggiunge e la tira per i capelli) Canaglia! Mala femmina!⁶⁹ E ci andresti davvero? Levati dai miei occhi, maledetta. Levati dai miei occhi! Via! (la servetta esce di corsa).

Scena XIII

[...]

- p. 13

[...]

ROSARIO = Questa notte, doveva venire la signora Wanda, e Francesco mi ha pregato di dormire qui, e di alzare la voce nel momento in cui quella poveretta avrebbe bussato in modo che si vergognasse ad entrare.

PADRE = Ma a me, in fondo, non me ne frega niente!... Quello che volevo sapere, l'ho saputo; mio figlio è un uomo, piace alle donne, gli piacciono le donne! È però incostante, si stanca presto, non ha colla... Ai miei tempi più si conosceva una donna più ci si attaccava. Lui, invece, quando le donne, per non sentirlo miagolare, gli danno quello che chiede,⁷⁰ non gliela perdona più. Pare che lo avessero insultato!... Tempacci! Ho perduto la speranza di vederlo sposato! (pausa).

ROSARIO = (trepidante) Aspettiamo una donna!

[...]

- p. 16

[...]

ROSARIO = Se rompeva le gambe con uno sguardo, se nessuno poteva avvicinarla!...

FRANCESCO = L'ho vista lavarsi.⁷¹

ROSARIO = Dio mio! E io l'ho vista sposarsi! Tutti dicevano: "Questa sì che è una vera moglie! Così deve essere la moglie!".

⁶⁸ «carogna» sottolineato a matita rossa.

⁶⁹ «Canaglia! Mala femmina!» sottolineato a matita rossa.

⁷⁰ «gli danno [...] chiede,» sottolineato a matita rossa.

⁷¹ L'intera battuta è sottolineata e marcata con una «X» a matita rossa nel margine destro.

[...]

- p. 20

[...]

FRANCESCO = Me?

SIGNORE = Te, subito!... Non m'insultare però! T'aspetta davanti al cancello del giardino... (minaccioso) Ma tu la sposerai? Perché se non la sposi, sangue di Giuda, io avrei fatto qui la parte del ruffiano⁷²! Ehi, adagio con l'asino!

FRANCESCO = Vedere me! Subito?... (a Rosario) Dammi la giacca! La cravatta, ti prego. Come mi tremano le mani... Fammi tu il nodo!

[...]

- p. 22

[...]

FRANCESCO = Addio Claretta!

CLARA = (uscendo di dietro allo zio, butta le braccia al collo di Francesco) No, io non ho paura! Ecco; lo vedete che non ho paura! (struscia una guancia sulla guancia di Francesco) Anzi, ha la faccia come la seta, lui, e non mi punge. Mio padre mi pungeva sempre⁷³ quando ero bambina...

SIGNORE = Bè separatevi! Se no mio fratello mi darà un tale intasafedine! (li separa). Uno di qua e uno di là!... E andiamo da mio fratello! (escono al suono di una marcia nuziale. Cala il sipario. Suono di campane e di organo).

[...]

CAMERIERA = Ma non è così brutto.

GIOVANNA = Cara mi vuoi confortare! La sua bruttezza è tanta che mi sveglia come il passo di uno scarafaggio su tutto il corpo⁷⁴. Guardami, ho la pelle d'oca!

CAMERIERA = Signora, ci sono uomini molto più brutti. Quando ero cameriera all'Albergo Savoia una notte ho dormito... Ma lasciamo stare! Guardate: ha un bel sopracciglio!

[...]

- pp. 27-28

[...]

Scena XI⁷⁵

⁷² «ruffiano» sottolineato a matita rossa.

⁷³ «Mio padre [...] sempre» sottolineato con un segno a matita rossa poi cass.

⁷⁴ «passo di [...] corpo» sottolineato a matita rossa.

⁷⁵ Scena segnalata nel documento III.

TENENTE = (molto emozionato) Io, signore, ho molti amici in questa città. Ieri sono stato al ballo del prefetto e il podestà si è degnato di conversare quasi sempre con me.

FRANCESCO = Lo credo bene. Avete una bella conversazione. Vi ho chiamato per questo.

TENENTE = No, volevo dire che la gente più rispettabile di questa città può testimoniare sulla serietà della mia vita. Da parte di madre, sono un Robigliani...

FRANCESCO = Eh, lo sapevo... E appunto volevo domandarvi se siete disposto a sposare Claretta.

TENENTE = Vostra moglie?

FRANCESCO = Naturalmente, il giorno in cui il nostro matrimonio sarà annullato.

TENENTE = Ma io, signore, non ero preparato a una simile domanda.

FRANCESCO = Preparatevi, e mi darete la risposta domani. Frattanto sedete! (lo contempla, gli mette le mani sulle spalle) Tenente, caro tenente! Avete fatto molta paura ai vostri nemici in guerra?

TENENTE = Non potrei dirvi con esattezza.

FRANCESCO = Ebbene, nessun vostro nemico ebbe tanta paura di voi quanta ne ho avuta io... Eppure, non siete che questo! (gli batte con ambo le mani sulle spalle e ride) Oh, oh! (s'interrompe) Vi chiedo scusa. Non c'è nulla di offensivo nella mia risata. Noi diventeremo amici, e allora vi spiegherò. Vi dispiace alzarvi e fare qualche passo?... Vi prego!

TENENTE = (si alza e fa qualche passo).

FRANCESCO = (ride rassicurato) Oh, oh!... Non era che questo! Non era che questo! (si sdraia sul suo letto) Volete, per favore, sdraiarsi su quell'altro letto... Vi prego.

TENENTE = (si siede sul letto di Claretta).

FRANCESCO = Ma non così; mettete almeno una gamba sul lenzuolo... E levate il cinturone; non potete rimanere armato. (il tenente esegue) E ora prendete quel cuscino e stringetelo per la vita come se fosse una donna.

TENENTE = Non vorrei che venisse a saperlo il mio colonnello.

FRANCESCO = Avanti, su! Il colonnello non saprà mai nulla.

TENENTE = (esegue).

FRANCESCO = (Ridendo) Oh, oh, non era che questo!... Avete molto da imparare, amico!... (si butta supino sul letto) Non era che questo!

Mentre al piano di sopra:

CLARETTA = (alzandosi improvvisamente scoppia in un grido) Impazzisco!

FINE ATTO SECONDO

ATTO TERZO

[...]

MARA = (Sporgendosi di più) Ma come, state leggendo?

FRANCESCO = Sissignore, leggo. Purtroppo ci penso tardi. Ho perduto tutta la vita a leggere sempre quel libriccino a due fogli che portate...⁷⁶

MARA = Basta, lingua d'inferno! Me ne vado!

[...]

- p. 31

[...]

INSERVIENTE = Come l'avresti ingannata la natura? Figurati, la Natura! Lei che prende tutto per il...

FRANCESCO = Zitto, tu! Non parlare! Hai sempre una cosa per la testa!... L'ho ingannata così. La Natura, voi lo sapete, quando ha bisogno di far nascere qualcuno, sceglie un giovane e una giovane, e li mette in subbuglio, gli appicca il fuoco alla testa, e ai piedi, li fa sognare, impallidire, squagliare come cera, li fa diventare poeti e musicisti e infine, quando sono bene arrostiti, li butta uno contro l'altra... ed essi non hanno ancora finito di lanciare il loro grido di trionfo che sentono un vagito. Rimangono con rispetto parlando come due minchioni; è stato dunque per costui che hanno lavorato? In verità non è che si piacesse l'una all'altro, piacevano tutti e due alla natura che aveva da formare un marmocchio e doveva prendere con le loro zampe la castagna dal fuoco... Ora, io Francesco Musumeci, ho ingannato questa natura ingannatrice! Le ho fatto sempre credere di volere un figlio, lei ci è cascata, si è messa dalla mia parte, posso dire che mi ha aiutato fino all'indecenza. E l'ho ingannata, perché di figli io, non ne ho nemmeno mezzo. Sono stato, con rispetto parlando, sterile... E piacere ne ho dato, per S. Crispino! Piacere sì, ma figli no! Ora, voi capite; piacere sì, ma figli no... Piacere ne ho dato a piene mani, a tutte, senza badare a condizione, età, rango, bellezza. Piacere...⁷⁷

ANGELO = (interrompendolo) Un momento, prego! Non vorrei che ti facessi troppe illusioni. Siedi e procediamo con ordine! Dunque... La prima accusa che ti muovi è questa: "ho fatto soffrire le donne". Lo dici col panno alle narici. "Io, Francesco Musumeci, ho fatto molto soffrire". Devo disilluderti; molto più di loro, (accenna alle donne) hai sofferto tu!

[...]

- p. 35

[...]

SCENA V

(Rientra sconvolto, Francesco Musumeci).

⁷⁶ «Ho perduto [...] portate...» sottolineato a matita rossa.

⁷⁷ L'intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine destro.

FRANCESCO = È vero, è vero! Sono figli di quattro madri, e miei (torna ad aggirarsi attorno ai sette vecchi).

ROSARIO ZAPPULLA = (s'avvicina a Francesco, seguito a distanza dalla moglie Giovanna) Me ne vado, Francesco.

FRANCESCO = Caro, non ci siamo più visti, negli ultimi anni!

ROSARIO = Un ingiusto sospetto mi ha tenuto lontano da te. Perdonami. Ma ti dico questo: la cosa peggiore che ci sia al mondo sono le corna!

FRANCESCO = Lo posso giurare che...

ROSARIO = Lo so, lo so. Tu no. Ma gli altri? Oh le corna! specialmente per un uomo di pensiero! Qui (si batte la fronte) idee, fantasie, immagini, parole che non muoiono, e qui (porta la mano al di sopra dei capelli) le corna! Qui (si batte la fronte) il divino, e qui (porta la mano al di sopra dei capelli) le corna! Ah, è insopportabile!... Addio, Francesco.

FRANCESCO = Addio, caro. (Rosario e la moglie si avviano verso l'inferno) E cos'è questo suono, ora? Cos'è questo suono che accarezza il cuore come un gatto per il suo verso? Che volete fare di me? Ve l'ho detto: sono un pessimo arnese; una faccia da forca, avrei dovuto morire appeso!⁷⁸

SCENA VI

[...]

- p. 36

[...]

ANGELO = Ma se è un ladro, oltre tutto!

MADRE = Male fame, male fame! La gente ha lingua lunga! Ha rubato? a chi? Al governo! E a chi ha fatto male? Il governo è ricco! E poi, Dio mio, i bisogni della vita... (all'angelo) Siate buono, compare Nasca; lasciatelo venire!... Vi prego piuttosto, fatemi un favore: coprite con questo scialletto Francuccio perché qui ci sono correnti d'aria. (l'Angelo custode prende uno scialletto dalle mani della madre e va ad avvolgere il collo e la faccia di Francesco) Anche il naso, Francuccio, anche il naso!⁷⁹

PADRE = (alla moglie) Tu me lo rovini in vita e in morte! (lascia la porta dell'inferno e si avvia verso il cancello del paradiso; d'un tratto, accorgendosi dell'insergente e indicandolo col bastone) Però vi dico una cosa; se viene quello, non vengo io!

[...]

⁷⁸ L'intera scena è marcata con un segno a matita nel margine destro.

⁷⁹ L'intera battuta è marcata con un segno a matita nel margine destro.

XI. Restituzione copione⁸⁰

7 GIU 1956

ADDETTO
STAMPA
PREFETTURA
BOLOGNA

Div. IV[^]

13183/14157

Commedia "Don Giovanni involontario" di Vitaliano Brancati.

Si prega voler consegnare al Sig. ALBERTO CALTABIANO, Direttore⁸¹ della Compagnia del Teatro Universitario di Bologna, il testo approvato della commedia di cui all'oggetto.

Si fa presente, come dal colloquio telefonico, che al lavoro sono state apportate le modifiche con le quali è stato concesso il nulla osta alla rappresentazione ad un'altra Compagnia⁸².

Si prega di voler accertare che il complesso si attenga, scrupolosamente, al testo approvato e darne comunicazione a questi Uffici.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to De Biase

XII. Richiesta di revisione⁸³

E.N.A.L.

ROMA, 26 FEB 1958

⁸⁰ Ds. su un foglio di carta velina; data e firma apposte a mezzo di timbro.

⁸¹ «Direttore» da «direttore» corr. a penna blu.

⁸² «Compagnia» da «compagnia» corr. a penna blu.

⁸³ Ds. su un foglio di carta intestata ed integrato con nastro nero con le informazioni relative alla rappresentazione. Data apposta a mezzo di timbro; in alto a destra è presente il timbro «RACCOMANDATA A MANO». Sopra la firma si leggono, ms. a penna blu, la data «24-3-58», seguita da una firma illeggibile, e la dicitura «Atti». Seguono la firma, ms. a penna nera e anch'essa illeggibile, il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, compilato ms. a penna blu con n. di protocollo /14157 – e data, apposta a mezzo di timbro, 27 febbraio 1958, la data 25 maggio 1956, ms. a penna blu, e la seguente nota ms. a penna blu: «Ritirata la domanda e il copione || dal sig. Fubbi per conto della || Direz^{ne} Generale dell'Enal || 28/2/58 || Lepori» con «e il copione» ins. nell'interlinea superiore.

ENTE NAZIONALE ASSISTENZA
LAVORATORI

(DOPOLAVORO ITALIANO)

PRESIDENZA NAZIONALE

SETTORE CENTRALE DELLO SPETTACOLO

– TEATRO –

Via Monte Giordano, 36 (Palazzo Taverna)

Tel. 556.093 – 94 – 95 – 96 – 97

Prot. N. 19992 Allegati [lasciato in bianco]

Risp. al f. N. [lasciato in bianco] del [lasciato in bianco] Alla
bianco]

DIREZIONE GENERALE DELLO

SPETTACOLO – Teatro –

ROMA

Via Veneto, 56

Censura teatrale

Questa Presidenza rivolge viva preghiera a codesta Direzione Generale di voler concedere il nulla-osta alla rappresentazione del lavoro teatrale: Don Giovanni involontario

di V. Brancati che il Gruppo Amatori d'Arte Drammatica dell'ENAL: S.A.D.A. con sede in Genova (prov. di [lasciato in bianco]) diretto da Poggi A. Enrico intenderebbe mettere in scena.

Si accludono due copioni del lavoro per il prescritto visto.

Con osservanza.

p. IL DIRETTORE GENERALE

[...]

XIII. Scheda valutativa⁸⁴

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

⁸⁴ Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato. La sigla di De Biase e la firma di de Pirro sono ms. a matita blu, la firma di Lepori è apposta a mezzo di timbro, parzialmente illeggibile, quindi ripetuta ms. a penna blu.

Copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO"

Autore Brancati V.

Osservazioni;

La Compagnia "S.A.D.A. Gad-Enal", chiede il nulla osta alla rappresentazione della commedia: "Don Giovanni involontario" di Brancati, già approvato il 26 maggio 1956.

NULLA PER LA CENSURA

De Biase

Roma, 15 Marzo 1958

V. IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

IL RELATORE

IL DIR[ETTORE DI DIVISIONE]

(Dr. Cesare Lepori)

Lepori

XIV. Appunto ms.⁸⁵

S.A.D.A. Gad – Enal

Don Giovanni involontario

V. Brancati

14157 –

26/5/56 –⁸⁶

F.to De Biase

⁸⁵ Ms. a matita; firma apposta a mezzo di timbro.

⁸⁶ «26/5/56 –» ins. a penna blu.

XV. Richiesta di revisione⁸⁷

On. MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

Direzione Generale dello Spettacolo

Via della Ferratella, 45

ROMA

Facendo seguito alla domanda del 25 settembre u.s. avanzata da questo Teatro Stabile a codesta On.le Direzione Generale, domanda redatta al fine di poter concorrere alle provvidenze in favore dei Teatri Stabili per la stagione 1961/1962, il sottoscritto Fulvio Fo – direttore organizzativo e amministrativo del Teatro Stabile della Città di Torino,⁸⁸ con sede a Torino, Via Rossini 8 – si pregia trasmettere, allegati alla presente, i testi relativi alle opere che costituiranno il repertorio della prossima stagione teatrale. Esse sono:

14157 X DON GIOVANNI INVOLONTARIO di Vitaliano Brancati

17173 X J.B. di Archibald Mac Leish **dell'11.8.1958 per il T – s.t.**

708 X IL BERRETTO A SONAGLI **del 5.5.1945 per il T – s.t.** e **X⁸⁹** LA GIARA di L. Pirandello **9240 del 30.3.53 per il T s.t.**

3090 X CELESTINA di Fernando De Rojas

4911 X LA CAMERIERA BRILLANTE di Carlo Goldoni **per il T del 17.3.50**

5741 X LA MOSCHETA del Ruzante **del 16.11.1950 per il T – s.t.**

De' LA CELESTINA inviamo il testo originale in quanto, a nostro avviso, è sul testo originale che ci si dovrà fondare. Tale parere è stato unanimemente approvato dalla commissione di Lettura e dal Consiglio di Amministrazione del Teatro Stabile di Torino.

Per quanto riguarda l'eventuale riduzione del testo, il dr. Gianfranco de Bosio, regista dello spettacolo, terrà ovviamente conto degli eventuali tagli che la Censura riterrà di dover apportare al testo originale, capolavoro insigne del teatro spagnolo del '500, tuttora rappresentato in Spagna e in tutto il mondo.

⁸⁷ Ds. sulla prima e la seconda facciata di un foglio doppio in carta da bollo; alla destra del destinatario si legge ms. a matita fucsia: «Muti». Nel margine destro è presente il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura teatrale, compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 14771-14772, la data, apposta a mezzo di timbro, del 17 ottobre 1961, l'indicazione «a fianco dei lavori» che sostituisce il n. di posizione e la sigla di Francesco Muti. Nell'elenco delle opere da sottoporre a revisione, i numeri di fascicolo sono ins. a matita (14157 e 3090) o a penna blu (17173, 708, 9240, 4911 e 5741), quindi ricalcati a penna nera, le «X» che accompagnano i titoli sono ins. a matita blu, mentre le informazioni relative al primo nulla osta sono ins. a penna blu. Segue la firma, ms. a penna blu, il timbro del Teatro Stabile di Torino.

⁸⁸ «Teatro Stabile [...] Torino,» sottolineato a matita blu.

⁸⁹ «del 5.5.1945 [...] s.t.» ins. nell'interlinea superiore; la «X» è sovrascritta a «e».

Ringraziando per la cortese attenzione, il sottoscritto porge deferenti saluti.

Il Direttore Organizzativo e Ammin.vo

(Fulvio Fo)

Fulvio Fo

All.: 6 testi –

XVI. Richiesta di revisione⁹⁰

On.le MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

Direzione Generale dello Spettacolo

Ufficio Censura Teatrale – Prosa

Via della Ferratella, 45 – ROMA

Il sottoscritto Fulvio Fo Direttore Organizzativo del Teatro Stabile della Città di Torino con sede in Torino (Via Rossini, 8), si prega trasmettere a codesto Spett. Ufficio due copioni della commedia di Vitaliano Brancati “DON GIOVANNI INVOLONTARIO”⁹¹ per l’apposizione del “nulla osta” di censura. Nel rendere noto a codesto Spett. Ufficio che il Teatro Stabile di Torino⁹² ha in programma di rappresentare “DON GIOVANNI INVOLONTARIO” a partire dal 17 novembre 1961, il sottoscritto porge viva preghiera affinché gli venga cortesemente restituito il copione vistato entro tale periodo.

Ringraziando, porge deferenti ossequi.

(Fulvio Fo)

Torino, 14 ottobre 1961

Fulvio Fo⁹³

All.ti n. 2 copioni –

⁹⁰ Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo. Alla destra del destinatario si legge ms. a matita blu «IV»; alla destra della firma, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro del Teatro Stabile di Torino; in fondo alla c. è presente il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale, compilato a penna blu con n. di protocollo 14790, n. di posizione 14157 e la data, apposta a mezzo di timbro, 20 ottobre 1961, accanto al quale è ins. la nota ms. a penna blu: «appr. per il T. in data 26-5-56 s.t.».

⁹¹ «DON GIOVANNI INVOLONTARIO» sottolineato a matita rossa.

⁹² «Teatro Stabile di Torino» sottolineato a matita rossa.

⁹³ Alla destra della firma è stampigliato il timbro del Teatro Stabile di Torino.

XVII. Scheda valutativa⁹⁴

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

N. 14157

Copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

L'autorizzazione viene chiesta dal Teatro Stabile della Città di Torino.

Con provvedimento n. 14157 del 26 maggio 1956 il lavoro venne approvato dietro⁹⁵ richiesta della compagnia di⁹⁶ prosa Enzo Ferrieri che lo rappresentò al Teatro del Convegno di Milano. In quella occasione il regista stesso consentì ad eliminare qua⁹⁷ e là espressioni e battute che potevano apparire sconvenienti; d'altra parte, nella realizzazione dello spettacolo,⁹⁸ le scene finali – nelle quali intervengono⁹⁹ i personaggi simbolici dell'angelo custode (che in sogno appare nelle vesti del segretario comunale della cittadina in cui vive il protagonista), e del diavolo (nelle vesti di un affarista al seguito di un Ministro) – vennero mantenute in uno stile marcatamente farsesco, sì da evitare qualunque sospetto di beffa ai sentimenti religiosi del pubblico.

Dopo aver riesaminato l'opera con attento scrupolo, ci siamo convinti che i tagli eseguiti nel 1956 dalla compagnia interessata – ed in seguito confermati nelle poche riprese successive – risulterebbero improntati ad un rigore che supera i legittimi limiti della tutela morale.

Pertanto le poche perplessità attuali si restringono ai seguenti punti:

- p. 131 – Il giovane trionfatore esce alle prime luci dell'alba dalla casa della bellissima signora che lo ha iniziato alla gioiosa¹⁰⁰ carriera di dongiovanni, e vittoriosamente va¹⁰¹

⁹⁴ Il documento, ds. sulla prima, la seconda e la terza facciata di un foglio doppio prestampato (B), con nastro nero fino a «seguenti punti:», quindi con nastro rosso, ci giunge anche in una copia su tre fogli di carta velina (C). Nell'elenco puntato di B, i numeri di pagina sono sottolineati con nastro nero. La data e la firma del Direttore Generale e del Relatore (ms. a penna blu), presenti solo in B e qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata. La sigla di de Pirro è ms. a matita fucsia, quella di De Biase a matita blu.
⁹⁵ B: «provvedimento n. 14157», «26 maggio 1956» e «lavoro venne approvato dietro» sottolineati a matita rossa.

⁹⁶ «compagnia di»: in C «compagnia d di», corr. in B.

⁹⁷ B: «regista stesso [...] qua» sottolineato a matita rossa.

⁹⁸ «spettacolo,»: in C «spettacolo», corr. in B a penna blu.

⁹⁹ «intervengono»: in C «intervevengono», corr. in B.

¹⁰⁰ «gioiosa»: in C «gioiosa,», corr. in B.

¹⁰¹ «vittoriosamente va»: in C «vittoriosamenteva», corr. in B a penna blu.

incontro all'inseparabile amico che gli ha tenuto manforte nella impresa e che fedelmente lo ha atteso tutta la notte in istrada. All'amico, dunque, il fortunato amatore – volendo riassumere in due parole il racconto e il succo della faccenda – impone di scrivere sulla facciata del muro il numero nove, che registra il conto delle espansioni amorose godute con la donna. Si propone il taglio delle battute contrassegnate, allo scopo di eliminare la disgustosa trovata¹⁰².

- pp. 159, 160, 161 – In questa scena il protagonista ormai in età matura – angosciato dalla torturante gelosia verso la giovane moglie innocente – si affaccia alla finestra e scorge il tenente che si è innamorato della moglie e che ogni mattina si aggira intorno alla casa nella vana speranza di incontrare gli sguardi dell'amata. Nel disagio di sentirsi scoperto dal marito, il tenente non sa resistere all'imperioso invito che il rivale minacciosamente gli rivolge e obbedisce all'ingiunzione di entrare nella casa. Quando poi si trova dinanzi al marito, il pusillanime ufficiale si comporta addirittura come un automa abbacinato dall'incredibile sopruso che gli viene inflitto dall'estroso marito: costui lo fa muovere e parlare da marionetta nelle sue mani. Pertanto non si ritiene tollerabile sulla scena l'apparizione del tenente in uniforme, sia quella attuale, sia quella prescritta per i nostri ufficiali prima della guerra. Ad evitare l'inconveniente, si propone di disporre che in questa scena il personaggio del "tenente" appaia in abito civile.¹⁰³

Naturalmente, l'abito civile elimina la più vistosa e appariscente¹⁰⁴ offesa che simbolicamente¹⁰⁵ si riverserebbe sull'esercito. Ma non elimina la sostanziale, vigliacca dappocaggine¹⁰⁶ del personaggio. A questo riguardo, tuttavia, si deve chiarire che il gioco umoristico della scena non consente equivoci che possano suonare offesa all'esercito, una volta che il personaggio non appaia¹⁰⁷ in uniforme.¹⁰⁸

Comunque, la soluzione proposta impone ovviamente il taglio delle due battute contrassegnate alle pagine 159 e 161, che¹⁰⁹ si riferiscono agli speroni e al cinturone dell'uniforme.

- p. 168 – L'espressione contrassegnata risulta irriverente: non è¹¹⁰ tollerabile che l'ardore erotico di questo dongiovanni venga definito con la similitudine che identifica il suo cuore con... quello di Gesù.
- p. 178 – Nelle scene finali del sogno l'Angelo Custode (nelle vesti del segretario comunale) appare accompagnato da "l'Angelo¹¹¹ servente", che il protagonista riconosce e identifica per un noto pederasta locale,¹¹² sbeffeggiato dalla gente. Le allusioni alla pederastia¹¹³ di

¹⁰² B: «Si propone [...] trovata.» marcato con un segno a matita fucsia nel margine sinistro.

¹⁰³ B: «Pertanto non [...] civile.» marcato con un segno a matita fucsia nel margine sinistro; «"tenente" appaia in abito» sottolineato a matita fucsia.

¹⁰⁴ «appariscente» da «apparoscente»: in C corr. nell'interlinea superiore, in B corr. in rigo.

¹⁰⁵ «simbolicamente» da «simbolicamenge»: in C corr. nell'interlinea superiore, in B corr. in rigo.

¹⁰⁶ «dappocaggine»: in C da «da pocaggine» corr. nell'interlinea superiore.

¹⁰⁷ «appaia»: in C «appare», corr. in B a penna blu.

¹⁰⁸ B: «A questo [...] uniforme.» marcato con un segno a matita fucsia nel margine sinistro.

¹⁰⁹ B: «soluzione proposta [...] che» sottolineato a matita blu.

¹¹⁰ «è»: in C «èè», corr. in B.

¹¹¹ «da "l'Angelo": in C «da ""l'Angelo», corr. in B.

¹¹² «locale,» da «vocale,» corr. sia in B che in C a penna blu.

¹¹³ B: «allusioni alla pederastia» sottolineato a matita fucsia.

costui risultano in verità esenti da ogni possibile rilievo morale, essendo accennate soltanto per via di reticenze.¹¹⁴ Ma infine l'espressione contrassegnata alla pagina 178 toglie qualche velo alle precedenti reticenze. Ciononostante, l'espressione appare ben più beffarda che indulgente, e pertanto si proporrebbe di lasciarla passare¹¹⁵: sia pure con la riserva prudenziale di apporre, là dove appare per la prima volta il personaggio dell'Angelo servente, il timbro di avvertenza per gli Organi di P.S., affinché gli atteggiamenti mimici del singolare personaggio non offendano la decenza.¹¹⁶

de Pirro

21 – (46 – 47 – 48) – 52¹¹⁷

De Biase

Roma, li 30 ottobre 1961

V. IL DIRETTORE GENERALE

IL RELATORE

De Biase

F. Muti

XVIII. Copione

a. Nulla osta¹¹⁸

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

La Compagnia del Teatro Stabile "Città di Torino" – Torino

è autorizzata a rappresentare «Don Giovanni involontario»

di Vitaliano Brancati

Con tagli alle pagg. 21 – 46 – 47 – 52 – Nella scena da pag. 46 a pag. 48 il personaggio del "Tenente" deve apparire in abito civile, ovvero in uniforme di fantasia.¹¹⁹

¹¹⁴ B: «"l'Angelo servente", [...] reticenze.» marcato con un segno a matita fucsia nel margine sinistro.

¹¹⁵ B: «pertanto si [...] passare» sottolineato a matita blu.

¹¹⁶ «sia pure [...] decenza.» marcato con un segno a matita fucsia nel margine sinistro.

¹¹⁷ «21 – (46 [...] 52» ins. a matita, con «(» e «48)» ins. nell'interlinea superiore a penna blu (omettendo la lineetta prima di «48»).

¹¹⁸ Nulla osta prestampato compilato a penna nera; alla sinistra della firma («f.to» è ms. a matita rossa, «Folchi» a matita blu) è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Data apposta a mezzo di timbro.

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 14157 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 8 NOV. 1961

p. IL MINISTRO

f.to Folchi

b. Testo¹²⁰

- p. 21

ROSARIO (HA PRESO IL CARBONE E SI PONE DAVANTI AL MURO COME DAVANTI A UNA LAVAGNA). Su questo?

FRANCESCO Sì, su questo... Scrivi, grande però, scrivi 9!

ROSARIO Nove? (SCRIVE) E che vuol dire?

FRANCESCO Nove. (SI AVVICINA).

ROSARIO (COME SE IMPROVVISAMENTE CAPISSE) Nove!?

FRANCESCO Sì, nove. (ESCONO).¹²¹

QUADRO TERZO

[...]

- pp. 46-48¹²²

[...]

VOCE DI GIOVANNA Addio, allora!

FRANC. Addio. (SI ALZA E VA ALLA FINESTRA. RIMANE A FUMARE E A CONTEMPLARE. D'UN TRATTO FA, VERSO QUALCUNO CHE STA NELLA STRADA, IL CENNO DI AVVICINARSI E SALIRE) – Parlo con voi... Ma non vi nascondete sotto l'albero[.] Vi ho visto... vedo ancora i vostri speroni.¹²³ Vi dico che vi vedo, tenente!... Non vi spaventate... Sì, con voi!... Vi prego, salite!... Ma non abbiate paura!... Su, avanti!... Il portone a destra... Avanti[!] (LASCIA LA FINESTRA, APRE LA PORTA, ESCE E RIENTRA POCO DOPO CEDENDO IL PASSO AL TENENTE RUZZANTE).

¹¹⁹ «21 – 46 – 47 – 52 →» ins. a penna blu. «civile,»: ms. «civile.». Con altra mano, «Nella scena [...] civile.» ins. a penna nera, «ovvero in [...] fantasia.» ins. a matita.

¹²⁰ Copione ds. con tagli e postille a penna blu, a matita e a matita rossa. Le cc. che presentano segni ms. sono piegate in alto a destra.

¹²¹ «9! || ROSARIO [...] (ESCONO).» cass. e marcato con una «X» a penna blu nel margine destro.

¹²² A p. 47, l'inchiostro è scolorito nel margine destro della c., da cui le integrazioni.

¹²³ «vedo ancora [...] speroni.» cass. e marcato con una «X» a penna blu nel margine destro.

Scena XI

TENENTE (MOLTO EMOZIONATO) – Io, signore, ho molti amici in questa città. Ieri sono stato al ballo del prefetto e il podestà si è degnato di conversare quasi sempre con me.

FRANC. Lo credo bene; avete una bella conversazione. Vi ho chiamato per questo.

TENENTE No, volevo dire che la gente più rispettabile di questa città può testimoniare sulla serietà della mia vita. Da parte di madre, sono un Robigliani...

FRANC. Eh, lo sapevo... E appunto volevo domandarvi se siete disposto a sposare Claretta.

TENENTE Vostra moglie?

FRANC. Naturalmente, il giorno in cui il nostro matrimonio sarà annullato.

TENENTE Ma io, signore, non ero preparato ad una simile domanda.

FRANC. Preparatevi, e mi darete una risposta domani. Frattanto sedete! (LO CONTEMPLA, GLI METTE LE MANI SULLE SPALLE) – Tenente, caro tenente! Avete fatto molta paura ai vostri nemici in guerra?

TENENTE Non potrei dirvi con esattezza.

FRANC. Ebbene, nessun vostro nemico ebbe mai tanta paura di voi quanta ne ho avuta io... Eppure non siete che questo! (GLI BATTE CON AMBO LE MANI SULLE SPALLE E RIDE) – Oh, oh! (S'INTERROMPE) – Vi chiedo scusa. Non c'è nulla di offensivo nella mia risata. Noi diventeremo amici, e allora vi spiegherò. Vi dispiace alzarvi e fare qualche passo?... Vi preg[o!]

TENENTE (SI ALZA E FA QUALCHE PASSO) –

FRANC. (RIDE RASSICURATO) – Oh, oh!... Non era che questo[!] Non era che questo! (SI SDRAIA SUL LETTO) – Volete, per favore, sdraiarsi su quell'altro letto?... Vi prego!

TENENTE Non vorrei che venisse a saperlo il mio colonnello[.]

FRANC. State tranquillo. Non c'è nulla di riprovevole in quello che fate... Vi prego; sedete su quel letto[!]

TENENTE (SI SIEDE SUL LETTO DI CLARETTA) –

FRANC. Ma non così; mettete almeno una gamba sul lenzuolo... e levate il cinturone; non potete rimanere armato. (IL TENENTE ESEGUE) –¹²⁴ E ora prendete quel cuscino e stringetevelo per la vita come se fosse una donna.

TENENTE Non vorrei che venisse a saperlo il mio colonnello[.]

FRANCESCO Avanti, su! Il colonnello non saprà nulla.

TENENTE (ESEGUE)

¹²⁴ «e levate [...] ESEGUE) –» cass. e marcato con una «X» a penna blu nel margine destro.

FRANC. (RIDENDO) – Oh, oh, non era che questo... Avete molto da imparare, amico!... (SI BUTTA SUPINO SUL LETTO) – Oh, oh, non era che questo!

(Mentre, al piano di sopra):

CLARETTA (ALZANDOSI IMPROVVISAMENTE SCOPPIA IN UN GRIDO) – Impazzisco!

TELA

- pp. 52-53

[...]

ANGELO (A FRANCESCO) – Ancora un momento! Vai troppo per le spicce.

FRANC. Ho capito; devo parlare come un avvocato! Ma vi può entrare nel cervello, sì o no, che io sono un peccatore schifoso? Il mio peccato è orribile; ho fatto di un sentimento celeste, com'è l'amore, l'uso più sporco, l'uso più vile. Sono stato amato ed ho risposto con l'indifferenza. Le donne me le sono mangiate a baci, questo è vero, ma poi anche a sbadigli! Gli ho sbadigliato dentro i capelli, mentre loro credevano che io toccassi il cielo col dito. Il mio sonno più saporoso, l'ho fatto quando una di loro piangeva dietro la mia porta e ci lasciava sopra le unghie a forza di raspare. Loro piangevano, e io dormivo! loro raspavano, e io dormivo. Quando il mio cuore pareva ardere, come quello di Gesù,¹²⁵ nel più bello, un sonno pesante, un sonno mortale si buttava sui miei sentimenti come una coperta su un giornale acceso, e spegneva tutto. E buonanotte ai suonatori! Era come se queste donne non le avessi mai conosciute... Ma non ho ingannato solo loro, poverette! Ho ingannato la Natura in persona!

INSERV. Come l'avresti ingannata la Natura? Lei che prende tutti per il...

[...]

- p. 61

[...]

PADRE (ALLA MOGLIE) – Tu me lo rovini in vita e in morte! (LASCIA LA PORTA DELL'INFERNO E SI AVVIA VERSO IL CANCELLO DEL PARADISO; D'UN TRATTO, ACCORGENDOSI DELL'INSERVIENTE E INDICANDOLO COL BASTONE) – Però vi dico una cosa; se viene quello, non vengo io!

MADRE Poverino! È così gentile! Sembra una signorina.¹²⁶ (TUTTI RIDONO; IMPROVVISAMENTE LA MADRE GUARDA VERSO L'ALTO E DICE SPAVENTATA A FRANCESCO CHE SI TROVA ANCORA DIETRO LA TAVOLA) – Sta attento, caro. (TUTTI SI RACCOLGONO IMPAURITI NEL FONDO) – Levati di lì! (FRANCESCO GUARDA VERSO L'ALTO: DAL SOFFITTO CALA UN SERPENTE).

MADRE (CON UN GRIDO) – Attento!

[...]

¹²⁵ «, come quello di Gesù,» cass. e marcato con una «X» a penna blu nel margine destro.

¹²⁶ «Sembra una signorina.» marcato con segni a matita e a matita rossa nel margine destro.

XIX. Restituzione copione¹²⁷

10 NOV. 1961

ALLA PREFETTURA

Ufficio dell'Addetto
Stampa

TORINO

IV-Censura Teatrale

CT/14157¹²⁸ (**partito erroneamente col n° CT/14790**)

n. 2

: Autorizzazione alla rappresentazione di lavoro teatrale.

Il Signor Fulvio Fo, Direttore del Teatro Stabile della Città di Torino, con sede in Via Rossini n. 8, ha rimesso per la revisione il lavoro teatrale "DON GIOVANNI INVOLONTARIO" di Vitaliano Brancati.

Si trasmette a codesta Prefettura il testo predetto, corredato del relativo provvedimento di autorizzazione alla rappresentazione, con preghiera di volerne cortesemente curare la consegna all'interessato, facendo presente che alle pagg. 21-46-47 e 52 del copione, sono state eliminate le battute ivi contrassegnate. Inoltre, nella scena da pag. 46 a pag. 48, il personaggio del "Tenente" deve apparire in abito civile.

IL DIRETTORE GENERALE

f.to DE PIRRO

XX. Invio documentazione¹²⁹

¹²⁷ Ds. su un foglio di carta velina. Data e firma apposte a mezzo di timbro; «f.to» è ripetuto ms. a penna blu. La nota ms. è vergata con penna blu; alla sinistra della firma, è stampigliato il timbro «SCARICATO».

¹²⁸ «14157» prima «1457» da «1410 [?]».

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

(1) IV[^] DIVISIONE = CENSURA TEATRALE¹³⁰

N. [lasciato in bianco] (*Progressivo*)

Si rimettono all'Ufficio postale, con richiesta di spedirli (2) alle rispettive destinazioni, i seguenti pieghi:
DATTILOSCRITTI RACCOMANDATI CON LETTERA DI ACCOMPAGNO¹³¹

N. d'ordine	Num. dei pieghi	DESTINAZIONE	NUMERI		PESO dichiarato	TASSA postale
			di protocollo	applicati dall'Ufficio postale		
1	2	3	4	5	6	7
I		ALLA PREFETTURA	CT/14157	(partito erroneamente col n. CT/14790)		
		Ufficio dell'Addetto Stampa				
		<u>TORINO</u>			Racc.	240£
		Roma, 10 novembre 1961				
				l'Archivista		
				(NANNI)		
				Nanni		

(1) Ufficio Centrale, Intendenza di Finanza di [lasciato in bianco] od Ufficio [lasciato in bianco] di [lasciato in bianco]

(2) Raccomandati, assicurati.

N.B. – Il presente modello serve tanto per le raccomandate quanto per le assicurate. La colonna 5 verrà riempita solo in questo ultimo caso.

XXI. Lettera¹³²

¹²⁹ Foglio prestampato sia sul *recto* che sul *verso*, compilato solo sul *recto* a macchina con nastro nero e ms. a penna blu; alla destra e alla sinistra della firma, ms. a penna blu, sono stampigliati due differenti timbri del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

¹³⁰ «TEATRALE» è ds. sopra il prestampato «d».

¹³¹ Indicazione apposta a mezzo di timbro.

Teatro

Stabile

di Torino

Via Rossini, 8

Telefoni: [lasciato in bianco]

Direzione 885.629

Biglietteria 882.361 Prot. n. 7/516

Torino, 16 novembre 1961

Egregio Dott.

Francesco MUTI

Ispettore Generale¹³³

UFFICIO CENSURA TEATRALE

Direzione Generale dello
Spettacolo

MINISTERO TURISMO E
SPETTACOLO

Via della Ferratella, 45

ROMA

In riferimento alla cortese conversazione telefonica intercorsa fra Lei e il Dott. De Bosio, Direttore Artistico di questo Teatro, Le comuniciamo che, dopo attento esame delle esigenze dello spettacolo, il nostro Teatro – che si era già preoccupato di risolvere, con pieno rispetto dell'onore dell'esercito italiano, il problema della divisa del "Tenente Ruzzante"¹³⁴ nella Commedia di Vitaliano Brancati DON GIOVANNI INVOLONTARIO commissionando alla Sartoria Annamaria di Milano un bozzetto di pura fantasia – fa rispettosa istanza a codesto onorevole Ufficio¹³⁵ affinché voglia concedere l'autorizzazione all'uso della suddetta divisa¹³⁶.

¹³² Ds. su un foglio di carta intestata. Alla sinistra della firma, ms. a penna blu, il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale (compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 20946, n. di posizione 14157 e data, apposta a mezzo di timbro, 18 novembre 1961), e la nota ms. a penna blu: «Conferito con il Dott. De Biase || Atti», accompagnata dalla sigla di Muti.

¹³³ «Ispettore Generale» cass. a matita rossa.

¹³⁴ «il problema [...] Ruzzante» sottolineato a matita rossa.

¹³⁵ «Ufficio» da «Ufficio», corr. a penna blu.

¹³⁶ «concedere l'autorizzazione [...] divisa.» sottolineato a matita rossa.

Lo spettacolo è ambientato interamente in una cornice grottesca e quindi la presenza di una divisa, senza riferimento alcuno alla realtà, è ritenuta pienamente giustificata dal Regista.

Rimaniamo in attesa di un Suo cortese cenno di riscontro e, con l'occasione, Le porgiamo i più deferenti ossequi.

IL DIRETTORE ORGANIZZATIVO

(Fulvio Fo)

Fulvio Fo

ENTE TEATRO STABILE DELLA CITTÀ DI TORINO

XXII. Invio documentazione¹³⁷

Teatro

Stabile

di Torino

Via Rossini, 8

Telefoni: [lasciato in bianco]

Direzione 885.629

Biglietteria 882.361 Prot. n. 7/558

Torino, 7 dicembre 1961

Egr. Dott.

Francesco MUTI

Ispettore Generale

Ufficio Censura Teatrale

Direzione Generale dello
Spettacolo

Ministero Turismo e Spettacolo

Via Della Ferratella, 45

ROMA

¹³⁷ Ds. su un foglio di carta intestata. Alla sinistra del destinatario si legge una nota ms. a penna blu che riporta il numero di fasc. «14157» e una parola illeggibile; alla sinistra della firma, ms. a penna blu, la dicitura «Atti» e la sigla di Muti ms. a matita rossa.

Egregio Dottore,

mi scuso per il ritardo con cui Le invio il bozzetto relativo al costume del “Tenente Ruzzante” eseguito dalla sartoria “Anna Maria” di Milano per lo spettacolo: “DON GIOVANNI INVOLONTARIO”¹³⁸ di Vitaliano Brancati, ritardo causato dalla stessa sartoria.

Dopo aver attentamente esaminato tale costume, Le posso confermare che in esso non è riscontrabile alcun riferimento con divise militari dell’Esercito Italiano di ieri o di oggi.

Il costume, come potrà dedurre dall’allegato bozzetto del Costumista Emanuele Luzzati, può essere considerato quindi di “fantasia”, e con tale spirito è stato realizzato.

Nel ringraziarLa per l’autorizzazione che gentilmente ha voluto concederci, mi ritenga a Sua disposizione, e gradisca i miei distinti saluti.

Il Direttore Organizzativo

(Fulvio Fo)

Fulvio Fo

All.: n° 1 bozzetto –

ENTE TEATRO STABILE DELLA CITTÀ DI TORINO

XXIV. Richiesta di revisione¹³⁹

On.¹⁴⁰ Ministero del Turismo e dello Spettacolo

Direzione Generale dello Spettacolo

Ufficio Censura Teatrale

Via della Ferratella, 51

Roma

¹³⁸ «“DON GIOVANNI INVOLONTARIO”» sottolineato a matita rossa.

¹³⁹ Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo; in fondo alla c. è presente il timbro «SCARICATO» e quello, compilato ms. a penna nera, del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione censura teatrale, con n. di protocollo 15237, n. di posizione 14157 e data, apposta a mezzo di timbro, 24 gennaio 1962. Intestazione del Teatro Stabile apposta a mezzo di timbro; firma ripetuta ms. a penna blu.

¹⁴⁰ «On.» ds. con nastro rosso.

Il sottoscritto Ivo Chiesa, nella sua qualità di direttore del Teatro Stabile della Città di Genova "Eleonora Duse", chiede con la presente il nulla osta alla rappresentazione della commedia "Don Giovanni involontario", di Vitaliano Brancati.

Allo scopo allega alla presente una copia della commedia suddetta, pregando di volerla restituire regolarmente vistata al Teatro Stabile di Genova "E. Duse" – Via Bacigalupo, 6 – Genova.

Con osservanza,

TEATRO STABILE CITTÀ DI [G]ENOVA

"ELEONORA DUSE"

Il Direttore

Ivo Chiesa

Genova, 22 gennaio 1962

XXV. Scheda valutativa¹⁴¹

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
DIVISIONE CENSURA TEATRALE

N. 14157

Copione "DON GIOVANNI INVOLONTARIO"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

Il visto di censura viene richiesto dalla Compagnia del Teatro Stabile della città di Genova "Eleonora Duse".

Il lavoro è stato già approvato l'8 novembre 1961 con alcuni tagli.

Poiché la stesura attuale del copione risulta identica alla precedente, anche se con una differente numerazione di pagine, i tagli vengono riportati alle pagine 15, 35, 36 e 40.

De Biase

Roma, li 3 febbraio 1962

¹⁴¹ Il documento, ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato, ci giunge anche in una copia su un foglio di carta velina. La sigla di De Biase è ms. a matita blu, la firma del Direttore Generale a penna blu, quella del Relatore e di Muti a penna nera.

V. IL DIRETTORE GENERALE

De Biase

IL RELATORE

d'Alessandro

F. Muti

XXVI. Nulla osta¹⁴²

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

La Compagnia "Eleonora Duse" del Teatro Stabile di Genova

è autorizzata a rappresentare "Don Giovanni involontario"

di Vitaliano Brancati

Con tagli alle pagg. 15 – 35 – 36 – 40.

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 14157 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 6 FEB. 1962

p. IL MINISTRO

f.to Folchi

XXVII. Restituzione copione¹⁴³

8 FEB. 1962

ALLA PREFETTURA

¹⁴² Nulla osta prestampato e compilato ms. a penna nera; data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

¹⁴³ Ds. su un foglio di carta velina; data e firma apposte a mezzo di timbro. In fondo alla c., il timbro «SCARICATO».

Ufficio dell'Addetto
Stampa

GENOVA

IV – Censura Teatrale

CT/14157

n. 2

: Autorizzazione alla rappresentazione di lavoro teatrale.

Il signor Ivo Chiesa, Direttore del Teatro Stabile della Città di Genova "Eleonora Duse", con sede in via Bacigalupo n. 6, ha rimesso per la revisione il lavoro teatrale "DON GIOVANNI INVOLONTARIO" di Vitaliano Brancati.

Si trasmette a codesta Prefettura il testo predetto, corredato del relativo provvedimento di autorizzazione alla rappresentazione, con preghiera di volerne cortesemente curare la consegna all'interessato, facendo presente che alle pagg. 15, 35, 36 e 40 del copione, sono state eliminate le battute ivi contrassegnate.

IL DIRETTORE GENERALE

f.to De Biase

UNA DONNA DI CASA

Fasc. 723/16542¹

I. Lettera²

Spettacoli

Olga Villi – Gianni Santuccio

diretti da:³ Lucio Ardenzi

L'AMMINISTRATORE

ESPRESSO⁴

Egr. Dott.

Franz De Biase

Direz. Gen. dello Spettacolo

Via Veneto, n. 56

Roma

Milano, 25 gennaio 1958

Caro Franz,

dopo due lunghe discussioni con Fabbri e con Squarzina e un colloquio con D'Alessandro, sono purtroppo al punto di prima. Anzi, ho saputo da Squarzina che Fabbri dà la novità a Stoppa in quanto è intenzione di tutti di portarla a Parigi al Festival. In questo caso io naturalmente subirei una doppia perdita: quella di non avere una novità che poteva in questo momento aiutare molto la situazione della VILLI-SANTUCCIO, e quella di non portare "La figlia di Jorio" a Parigi.

Comunque io spero bene che per⁵ "La figlia di Jorio" ci siano sempre delle speranze; anche a Torino ha avuto un successo veramente clamoroso ed ha registrato tre "esauriti" totali al Teatro "ALFIERI", e credo che finirà la stagione torinese con una media superiore al milione e mezzo.

¹ I documenti sono conservati all'interno di una cartellina intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² Ds. sul *recto* di due fogli di carta intestata; alla destra del destinatario l'indicazione, ms. a matita blu: «Lepori». Sotto all'intestazione della seconda c. si legge ds.: «foglio 2°)» e «Segue "espresso" all'Egr. Dr. Franz De Biase – Roma –». I saluti e la firma sono ms. a penna blu.

³ «diretti da:»: prestampato in corsivo.

⁴ «ESPRESSO» ds. con nastro rosso.

Ora, per quanto riguarda la VILLI-SANTUCCIO, l'unica mia speranza è che mi sia concesso di fare Brancati senza che questo mi danneggi troppo. Infatti "Tavole separate", pur avendo una straordinaria unanime critica per il testo e per lo spettacolo, non mi pare abbia incontrato il gusto del pubblico milanese, almeno a giudicare dagli incassi.

Non ho quindi molto tempo per provare la nuova commedia e penso, con un atto di indubbia temerarietà, di iniziare senz'altro le prove di Brancati prima della definitiva concessione della censura. Ripeto di essere pronto ad addolcire tutto quello che potrebbe essere eccessivamente polemico nella commedia, senza naturalmente toccare i valori fondamentali dell'opera.

Caro Franz, so che non condividerai questa mia decisione che ti parrà affrettata, ma non ho altra alternativa. Se non potrò fare Brancati nella presente situazione e con gli attori che ho a disposizione, sarei costretto a prendere dei gravissimi provvedimenti quali una diminuzione del periodo contrattuale con gli attori stessi.

È chiaro che avrò certamente un forte deficit con la VILLI-SANTUCCIO, ma sto tentando con tutti i mezzi di contenere questo disavanzo finanziario nei limiti meno disastrosi. Purtroppo è una situazione senza scampo; per creare dei nuovi attori e delle nuove compagnie bisogna per i primi due anni sottoporsi a una perdita causata dalla mancanza di chiamata degli attori non ancora completamente affermati e delle nuove compagnie. I "Giovani" ne sono un esempio: non è andata così invece per la PROCLEMER-ALBERTAZZI in quanto il primo anno ho avuto la furberia di appoggiarla a Ricci. Come tu ben sai, anche questa volta volevo appoggiare la VILLI su Ricci, ma la cosa non mi è riuscita.

Ora io ti chiedo di pensare a me, parlandone forse anche con l'Avvocato De Pirro, e considerare la situazione particolarmente pericolosa nella quale mi trovo con la compagnia VILLI-SANTUCCIO. Chiedo un po' di solidarietà da parte della Direzione Generale dello Spettacolo, anche in considerazione degli esiti conseguiti con l'altra Compagnia.

Se tu ritieni che le mie speranze di ottenere il visto di censura per "Donna di casa" non hanno possibilità di realizzarsi, ti prego di comunicarmelo tempestivamente in modo che io fermi la macchina del nuovo spettacolo.

Ti ripeto, in questo caso non saprei che pesci pigliare, ma io sono certo che esaminando la commedia di Brancati con obiettività e cercando di trovare un accordo su quanto potrebbe ferire troppo violentemente determinate suscettibilità politiche, sia possibile⁶ per me rappresentare questo pezzo che appoggiato sul nome di Brancati potrebbe anche avere un esito superiore al previsto.

Attendo una tua risposta al più presto e ti ringrazio sempre affettuosamente per quanto hai fatto e farai per me.

Cari saluti tuo⁷

(Lucio Ardenzi)

⁵ «che per» da «cheper» corr. a penna blu.

⁶ «sia possibile» da «siapossibile».

⁷ «tuo»: si legge sia ds. con la maiuscola dopo «per me.», che ms. a penna blu dopo «Cari saluti».

II. Proposta di valutazione⁸

“UNA DONNA DI CASA”

di Vitaliano Brancati

La forma teatrale, com'è noto, è stata spesso un pretesto per Brancati per fare della polemica, per dare sfogo alla sua pungente vena satirica; quasi tutti i suoi lavori appaiono poco “costruiti” ed anche questa “Donna di casa” non sfugge alla regola generale. La trama si snoda senza una linea precisa ed ogni momento è buono, per Brancati, per delle “digressioni” che non giovano certo all'unità del lavoro.⁹

Si tratta comunque di questo:¹⁰

Elvira Rossi, una donna ancora molto giovane, è la moglie di Emanuele, un maturo attore, “trombone” sul palcoscenico e nella vita. Elvira, intelligente, sensibile, colta e soprattutto equilibrata, ama la tranquillità e la casa: lava, stira, pulisce i pavimenti, si occupa dei figli, non esce quasi mai e schiva ogni forma di esibizionismo e di pubblicità. Suo marito, invece, superficiale e vanitoso, odia questo spirito casalingo della moglie e, “sopraffatto” dalla sua amante Wanda, prima attrice della Compagnia, si vendica disprezzando e maltrattando Elvira; egli sta attualmente recitando una commedia di successo che Domenico Alberini, un amico di famiglia, gli ha passato a patto che l'attore la presenti come sua.¹¹

Emanuele, com'è logico, ha accettato molto volentieri la proposta che gli procaccia onori e successo a buon mercato ed è talmente entrato nella parte, che quasi si comporta come se avesse effettivamente scritto lui la commedia.

Assai presto, però, si ha un colpo di scena: Domenico, disgustato da una ennesima scenata di Emanuele contro Elvira, rivela che la commedia tanto applaudita ed apprezzata non è sua, ma della stessa Elvira.

Mentre Emanuele è sbalordito e Wanda, la sua amante, gli esprime tutto il suo disprezzo, cominciano i veri guai per la povera Elvira. Ormai uscita dall'ombra, ella si trova al centro di un mondo affaristico, ignorante, falso e chiassoso, che in fondo ha sempre ripudiato.

Due coniugi, il comm. Peppino Lauria e sua moglie Rosina, arrivano per primi a casa sua; lui è un ex gerarca fascista, ora passato nelle sfere direttive della democrazia cristiana. I due vengono a

⁸ Del documento, ds. sul *recto* di due cc. (B), ci è giunta anche una copia (C). In B, sono presenti postille ms. anche sul *verso* della seconda c e segnalate *ad loc.*.

⁹ In B, l'intero paragrafo è cass. con un segno a matita.

¹⁰ In B, «Si tratta [...] questo:» cass. a matita.

¹¹ In B, il paragrafo è marcato con un segno a matita nel margine sinistro.

chiedere una commedia a sfondo propagandistico, in vista delle prossime elezioni, promettendo ad Emanuele una “commendata”. L’attore, servile e pauroso, accetta subito, ma è Elvira a rifiutarsi. I Lauria allora minacciano di far ritirare dal capo della censura – che è uno dei nostri, afferma il comm. Peppino – il visto di rappresentazione. Alla fine si saprà da una lettera che gli scrive un amico cinematografaro che il comm. Lauria un giorno ha avuto rapporti sessuali con una sua sorellastra sessantenne.¹²

Giungono poi due giovani comunisti, uno dei quali è Ciro Ardizzoni, il rampollo di una nobile famiglia, passato ai rossi più per snob che per convinzione. Elvira si rifiuta ancora, ma poi, pressata da Ciro, che si sta pian piano innamorando di lei, e soprattutto accorgendosi che il giovane appare “recuperabile”, inizia a dettargli una commedia che ha come premessa polemica una parodia del “Pater Noster”. Ciro finisce per innamorarsi del tutto di Elvira e memore dei suoi avi, abbandona il comunismo.

Ma la nostalgia della casa, il desiderio di rientrare nella tranquillità e nella pace e di evitare questa pubblicità e notorietà non richieste, spingono Elvira ad una estrema decisione: cambiare il finale della commedia perché cada. Ella sostituisce così il finale del lavoro, decisamente liberale, con una esaltazione della dittatura e con la condanna della libertà di pensiero e di cultura. Il risultato, però, non è quello previsto, poiché il pubblico applaude freneticamente il nuovo finale e tutti i critici di Roma giungono a casa di Elvira per congratularsi. Uno di essi (facilmente riconoscibile Silvio D’Amico), il critico della Tribuna, dopo essere stato un apologeta del “teatro littorio” è ora nelle file della democrazia cristiana.

La commedia di Elvira, comunque, cade lo stesso: è il questore a proibirla; uno strano questore che dà gli ordini, dopo averli ricevuti in trance, dal Duce che glieli trasmette dall’aldilà.

Ora Elvira può finalmente tornare ad essere la tranquilla donna di casa d’una volta e la scena finale la coglie nell’atto di stirare una camicia del marito, tornato umilmente a lei, mentre legge un ennesimo volume – per la precisione il millecinquentesimo – che andrà ad arricchire la sua già profonda cultura, sbalorditiva per una “donna di casa”. La battuta di chiusura è della donna di servizio che avverte che il parroco ha raccomandato a tutti di votare per il comm. Lauria.¹³

La commedia, come si è detto, non è che un pretesto del quale Brancati si serve per fare dell’ironia o per condurre la sua polemica dalla quale nessuno è risparmiato. In fondo il personaggio ideale di Elvira rappresenta lo stesso scrittore, uomo amante della libertà, della cultura, della vita tranquilla, infastidito e ostacolato in queste sue aspirazioni da tutti coloro contro i quali egli si scaglia: i partiti politici, in particolare i democristiani e i comunisti; l’ambiente del teatro; i nobili che si buttano a sinistra per paura o per snob; il popolo, che applaude a mo’ di gregge, quando gli si presenti con parole fiammegianti la prospettiva di una dittatura; la vanità e la prosopopea degli ignoranti, tra i quali non esita a classificare “i critici teatrali¹⁴ di Roma”; infine

¹² «Alla fine [...] sessantenne.» in B ins. a matita con una nota riportata in calce alla seconda c., con «da una [...] cinematografaro» ins. nell’interlinea superiore; «sessantenne» segue «(!)». Il segno che rimanda alla postilla è riportato anche in C, ms. a matita.

¹³ «La battuta [...] Lauria.» in B ins. a matita con una nota riportata sul *verso* della seconda c., con «di» spscr. a «finale». Ins. assente in C.

¹⁴ «teatrali» in B e in C da «tateatrali».

anche l'autorità costituita, nella figura del questore che, ancor oggi, agisce dopo "aver preso gli ordini dal Duce", sia pure in trance.¹⁵

Si segnalano per una eventuale lettura i passi seguenti:

A – 1, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 18¹⁶.

B – 6, 7, 14, 15, 17, 20¹⁷.

C – 4, 6, 7, 14, 17¹⁸.

D – 1, 10, 12, 16, 19, 20, 21, 25¹⁹.

III. Appunto ms.²⁰

11 – A potrebbe restare

7 B. = =

20 B = =

17 C = =

1 D = =

19 D il sindaco al posto del questore

IV. Appunto per il Direttore Generale²¹

¹⁵ In B l'intero paragrafo è cassato con segni a matita.

¹⁶ In C, «1», «15» e «18» sottolineati a matita blu, «7», «8», «9», «10», «11», «13», «16» e «17» sottolineati a matita rossa.

¹⁷ In C, «6», «7», «15» e «17» sottolineati a matita blu, «14» e «20» sottolineati a matita rossa.

¹⁸ In C, «4», «6» e «7» sottolineati a matita blu, «14» e «17» sottolineati a matita rossa.

¹⁹ In C, «1» e «12» sottolineati a matita rossa, «10» e «25» sottolineati a matita sia rossa che blu, «16», «19», «20» e «21» sottolineati a matita blu.

²⁰ Ms. a matita.

²¹ Ds. sul *recto* di tre fogli di carta intestata (IV); l'intestazione della seconda e della terza c. non è compilata. Una copia del documento, ds. sul *recto* di tre cc. (VI), è stata inoltrata anche al Sottosegretario di Stato, mantenendo il medesimo testo, ma modificando l'indicazione del mittente e del destinatario. Viene qui fornita la trascrizione del testo di IV; le lezioni divergenti recate da VI vengono segnalate in nota *ad loc.* Nell'angolo in alto a destra della seconda e della terza c. sia di IV che di VI si leggono i n. di pagina, rispettivamente «- 2 -» e «- 3 -». Assente in VI, in IV la firma è ms. a penna nera.

Roma, 28/1/58²²

VIA VENETO, 56

Presidenza

del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

Div. III[^]

Prot. N° [lasciato in bianco]

OGGETTO "Una donna di casa" di Vitaliano Brancati

APPUNTO PER IL DIRETTORE GENERALE²³

La Commissione Consultiva per la Censura Teatrale ha esaminato nella sua riunione del giorno 24 corrente la commedia "Donna di casa" di Vitaliano Brancati.

La trama è la seguente²⁴:

"Elvira Rossi, una donna ancora molto giovane, è moglie di Emanuele, un maturo attore, "trombone" sul palcoscenico e nella vita. Elvira, intelligente, sensibile, colta e soprattutto equilibrata, ama la tranquillità e la casa: lava, stira, pulisce i pavimenti, si occupa dei figli, non esce quasi mai e schiva ogni forma di esibizionismo e di pubblicità. Suo marito, invece, superficiale e vanitoso, odia questo spirito casalingo della moglie e, "sopraffatto" dalla sua amante Wanda, prima attrice della compagnia, si vendica disprezzando e maltrattando Elvira; egli sta attualmente recitando una importante commedia²⁵ di successo che Domenico Alberini, un amico di famiglia, gli ha passato a patto che l'attore la presenti come sua.

Emanuele, com'è logico, ha accettato molto volentieri la proposta che gli procaccia onori e successo a buon mercato ed è talmente entrato nella parte, che quasi si comporta come se avesse effettivamente scritto lui la commedia.

Assai presto, però, si ha un colpo di scena: Domenico, disgustato da una ennesima scenata di Emanuele contro Elvira, rivela che la commedia tanto applaudita ed apprezzata non è sua, ma della stessa Elvira. Mentre Emanuele è sbalordito e Wanda, la sua amante, gli esprime tutto il suo disprezzo, cominciano i veri guai per la povera Elvira. Ormai uscita dall'ombra, ella si trova al centro di un mondo affaristico, ignorante, falso e chiassoso che in fondo ha sempre ripudiato.

²² In IV, il prestampato riporta: «Roma», a cui segue la data ds. completa di anno, e «195», con omissione delle ultime due cifre dell'anno.

²³ «IL DIRETTORE GENERALE»: in VI «L'ON. SOTTOSEGRETARIO»; in IV corr. sia ds. in rigo, che ms. a matita nell'interlinea superiore (in minuscolo e poi cass.), da «L'ON. SOTTOSEGRETARIO».

²⁴ Viene qui ripresa la trama della commedia come riassunta nel documento n. II, con qualche variante formale.

²⁵ «importante commedia»: in VI «commedia di commedia», corr. in IV.

Due coniugi, il comm. Peppino Lauria e sua moglie Rosina, arrivano per primi a casa sua; lui è un ex gerarca fascista ora passato nelle sfere direttive della democrazia cristiana. I due vengono a chiedere una commedia a sfondo propagandistico in vista delle prossime elezioni, promettendo ad Emanuele una “commendata”. L’attore, servile e pauroso, accetta subito, ma è Elvira a rifiutarsi. I Lauria allora minacciano²⁶ di far ritirare dal capo della censura – che è uno dei nostri, afferma il comm. Peppino – il visto di rappresentazione. Alla fine si saprà da una lettera che un amico cinematografaro gli scrive, che il comm. Lauria un giorno ha avuto rapporti sessuali con una sua sorellastra sessantenne.

Giungono poi due giovani comunisti, uno dei quali è Ciro Ardizzoni, il rampollo di una nobile famiglia passato ai rossi più per snob che per convinzione. Elvira si rifiuta ancora, ma poi, pressata da Ciro, che si sta pian piano innamorando di lei e soprattutto accorgendosi che il giovane appare “recuperabile”, inizia a dettargli una commedia che ha come premessa polemica una parodia del “Pater Noster”. Ciro finisce per innamorarsi del tutto di Elvira e memore dei suoi avi, abbandona il comunismo. Ma la nostalgia della casa, il desiderio di rientrare nella tranquillità e nella pace e di evitare questa pubblicità e notorietà non richieste, spingono Elvira ad una estrema decisione: cambiare il finale della commedia perché cada. Ella sostituisce così il finale del lavoro, decisamente liberale, con una esaltazione della dittatura e con la condanna della libertà di pensiero e di cultura. Il risultato, però, non è quello previsto, poiché il pubblico applaude freneticamente il nuovo finale e tutti i critici di Roma giungono a casa di Elvira per congratularsi. Uno di essi (facilmente riconoscibile Silvio D’Amico), il critico della Tribuna, dopo essere stato un apologeta del “Teatro littorio” è ora nelle file della democrazia cristiana.

La commedia di Elvira, comunque, cade lo stesso: è il questore a proibirla; uno strano questore che da [*sic*] ordini, dopo averli ricevuti in trance, dal Duce che glieli trasmette dall’aldilà. Ora Elvira può finalmente tornare ad essere la tranquilla donna di casa d’una volta²⁷ e la scena finale la coglie nell’atto di stirare una camicia del marito, tornato umilmente a lei, mentre legge un ennesimo volume – per la precisione il millecinquentesimo – che andrà ad arricchire la sua già profonda cultura, sbalorditiva per una “donna di casa”.

Dopo ampia discussione alla quale partecipano tutti i presenti, la Commissione ha, all’unanimità, espresso seri dubbi circa la possibilità di concedere il nulla osta alla rappresentazione dell’opera nel testo integrale, in considerazione della sua impostazione generale, apertamente polemica verso i valori morali e spirituali nonché alle [*sic*] istituzioni dello Stato. L’autorizzazione alla rappresentazione potrebbe forse essere accordata soltanto con l’apporto di numerosi tagli così da alleggerire [*sic*] i passi più violenti e più specificamente offensivi. (A – 1 – 7 – 8 – 9 – 10 – 11 – 13 – 15 – 16²⁸ – 17 – 18; B – 6 – 7 – 14 – 15 – 17 – 20²⁹; C – 4 – 6 – 7³⁰ – 14 – 17; D – 1 – 10 – 12 – 16 – 19 – 20 – 21³¹ – 25).

²⁶ «minacciano»: in VI «minacciando», corr. in IV.

²⁷ La seconda c. termina con «la tranquilla», ma in VI il testo continua nella riga s. con «donna di casa d’unv» (con «casa» da «cada»), ripetuto poi all’inizio della terza c. (con «d’una volta» da «d’unvavolta»). Corr. in IV.

²⁸ «1», «11» e «16» in VI sottolineati con biro blu.

²⁹ «15» sia in IV che in VI sottolineato a penna blu; «20» in VI sottolineato con biro blu.

³⁰ «4», «6» e «7» in VI sottolineati con biro blu.

³¹ «1», «16», «19», «20» e «21» in VI sottolineati con biro blu.

Ma anche in tal caso resterebbe ugualmente vivo e sostanziale lo spirito dell'opera.

Per le determinazioni della S.V.³²

L'ISPETTORE³³ GENERALE

De Biase

V. Appunto per il Sottosegretario³⁴

Roma, 28 gennaio 1958

VIA VENETO, 56

Presidenza

del Consiglio dei Ministri

SERVIZI SPETTACOLO, INFORMAZIONI

E PROPRIETÀ INTELLETTUALE

Div. IV[^]

Prot. N° [lasciato in bianco]

OGGETTO: Nulla osta rappresentazione commedia: "La³⁵ donna di casa" di Vitaliano Brancati.

APPUNTO PER L'ONOREVOLE SOTTOSEGRETARIO DI STATO

Nell'appunto che unisco è riportata nelle sue linee principali la trama della commedia di Vitaliano Brancati "Una³⁶ donna di casa" insieme al parere espresso dalla Commissione Consultiva per la Censura Teatrale.

Il giudizio negativo espresso dalla Commissione ha certo un serio fondamento: sarebbe però, a mio avviso, sommamente inopportuno vietare la rappresentazione del lavoro. Propongo invece che vengano apportati alcuni tagli di entità più ridotta di quelli segnalati dalla Commissione, limitati a quelle parti che appaiono in aperto contrasto colle disposizioni di legge: offesa alla

³² «S.V.»: in VI segue «on.le.», cass. in IV.

³³ «L'ISPETTORE»: in VI «IL DIRETTORE», corr. in IV.

³⁴ Il documento, ds. su un foglio di carta intestata (P), ci giunge anche in una copia su carta semplice (S). Nell'angolo in alto a destra di P si legge la seguente nota, ms. a penna nera parzialmente sopra il testo ds.: «29/1 [da 2]/58 || Lepori || l'on. Resta desidera leggere il copione al quale siano stati apportati i tagli qui sotto indicati. Provvedere a segnare materialmente detti tagli e restituire il testo a me || de Pirro». Assente in S, in P la firma è ms. a penna nera.

³⁵ «La» in S corr. in «Una» a penna blu.

³⁶ «Una»: in S «La», corr. in P.

morale (p. 20 B³⁷); al sentimento religioso (p. 1 – 11³⁸ A 4 – 6 – 7 C³⁹ – 16⁴⁰ D⁴¹); al decoro e al prestigio di pubbliche autorità (p. 19 – 20 – 21 D⁴²).

Ovvie ragioni mi inducono a non sopprimere le frasi che contengono chiari riferimenti contro le autorità dello Spettacolo preposte⁴³ alla Censura. Così pure sono dell'avviso di non toccare varie espressioni triviali che, se ripetute dagli attori, non mancheranno di provocare negli spettatori reazioni contrarie a questo lavoro, che, per le deficienze artistiche, dà scarso valore alle sue mire polemiche.

Qualora il giudizio di V.E. concordi con i criteri da me esposti disporrò in conseguenza.

IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

VII. Richiesta di revisione⁴⁴

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Ufficio Censura Teatrale.

Roma – Via Vitt. Veneto 56

Il⁴⁵ sottoscritto, rappresentante legale della compagnia di prosa “Olga Villi-Gianni Santuccio” diretta da Lucio Ardenzi, richiede il nullaosta di rappresentazione, da parte della suddetta compagnia, della commedia di Vitaliano Brancati “UNA DONNA DI CASA”.

Con osservanza

Il legale rappresentante

(Angelo Sivieri)

Angelo Sivieri

³⁷ «B» in P sottolineato a penna blu.

³⁸ «1 – 11»: ds. sia in P che in S «I – II».

³⁹ «A» e «C» in P sottolineati a penna blu. «C»: in S «B», corr. in P.

⁴⁰ «– 16»: in S prima «1», cass. in P.

⁴¹ «D» in P sottolineato a penna blu.

⁴² «D» in P sottolineato a penna blu.

⁴³ «preposte»: in S «proposte», corr. in P.

⁴⁴ Ds. sulla prima facciata in un foglio doppio in carta da bollo. Firma ms. a penna blu.

⁴⁵ «Il» ds. con nastro rosso e nero.

Milano 4 febbraio '58

Via Forze Armate 107

VIII. Invio documentazione⁴⁶

PREFETTURA DI MILANO

Ufficio Stampa e Spettacolo

N. 030/84

Milano 5 Febbraio 1958

Risp. Nota [lasciato in bianco] N. [lasciato in bianco]

OGGETTO

Commedia "Una donna di casa" di Vitaliano Brancati.

ALLA DIREZIONE GENERALE DELLO
SPETTACOLO

Ufficio Censura Teatrale – Via Veneto 56

ROMA

In relazione ad analoga richiesta di codesto Ufficio, si trasmette la seconda copia della commedia indicata in oggetto, con l[*a* re]lativa domanda.

Con osservanza.

L'ADDETTO STAMPA

[...]⁴⁷

IX. Copione

a. Nulla osta⁴⁸

⁴⁶ Ds. su un foglio di carta intestata, lacerato sul margine destro, da cui l'integrazione.

⁴⁷ La firma, illeggibile, è ms. a penna nera.

⁴⁸ Nulla osta prestampato compilato con biro blu, con modifiche a penna celeste. Data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della sigla, ms. con una biro blu con inchiostro differente rispetto a quella che ha

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO
CENSURA TEATRALE

La Compagnia **O. Villi – G. Santuccio**
è autorizzata a rappresentare “**Una donna di casa**”
di **Vitaliano Brancati**

Con tagli alle pagg. I · 1 – II⁴⁹ · 6 · 14 · 19 – III · 4 · 5 · 6 · 7 – IV⁵⁰ · 1 · 2 · 17 · 21⁵¹ · 26 =

Con osservazione alle pagg. **13 atto I; 19 atto II; 19 e 20 atto IV**⁵²

Copione N° **16542** – di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, – 6 FEB. 1958

IL SOTTOSEGRETARIO DI STATO

Resta

b. Testo⁵³

- p. 2

[...]

SCENA I⁵⁴

(Elvira inforcando con molta grazia gli occhiali, lavora a un rammendo. La cameriera Tina, una vecchia grassa, vestita di nero, si muove intorno faticosamente, e pare che il suo continuo borbottare, più che dalla bocca, venga dalle giunture e dalle ossa ogni volta che si piegano e si stendono).

TINA – Signora mi perdoni, ma lei, questa sera, avrebbe dovuto andarci. C'è andata tutta Catania. C'è andato il prefetto. C'è andato anche l'arcivescovo.⁵⁴

ELVIRA – Cosa dici, Tina? L'arcivescovo non può andare a teatro.

[...]

compilato il nulla osta, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Letteraria, Censura Teatrale.

⁴⁹ «– II» prima «· 13» cass. a penna blu.

⁵⁰ «– IV» prima «· 16 · 17» cass. a penna blu, con i puntini non cass.

⁵¹ «· 21» prima «· 19 · 20» cass. a penna blu, con i puntini non cass.

⁵² «13 atto [...] IV» ins. a penna blu.

⁵³ Il copione ds. è numerato da p. 1 a 26 per l'Atto I, da p. 1 A a 20 A per l'Atto II, da p. 1 B a 17 B per l'Atto III e da p. 1 C a 26 C per l'Atto IV. Sono presenti postille a penna nera, blu e celeste e a matita e tagli a matita rossa e blu e penna nera.

⁵⁴ Tra la battuta e la didascalia, si legge ms. a penna nera: «Dubbia».

TINA – E invece ho saputo, da una persona sicura, che l'arcivescovo c'è andato.

ELVIRA – Chi è questa persona sicura?

TINA – La donna che gli fa i massaggi⁵⁵ (squilla il telefono).

TINA – Dio, Dio, il telefono (si trascina faticosamente per rispondere).

[...]

- pp. 3-4

[...]

ELVIRA – Non c'è in nessuna città d'Italia.

TINA – Oh, Dio! Non c'è più il fascio in nessuna città d'Italia? L'hanno levato da tutte le città?

ELVIRA – L'hanno levato da tutte le città.⁵⁶

TINA – Non lo sapevo. Credevo che lo avessero levato solo a Roma (pausa). Però lei avrebbe dovuto andarci, questa sera.

[...]

- pp. 12-13⁵⁷

PEPPINO – Glielo dico subito io. Scrivendo questo soggetto, ho capito l'importanza che ha l'arte nella propaganda politica. L'arte dev'essere al servizio delle grandi idee. Ora (alzandosi) noi dobbiamo vincere, in queste elezioni... a tutti i costi... e l'arte deve aiutarci. Volevamo per questo chiedere a suo nipote, dato che non possiamo ancora proiettare il mio film, se fosse disposto a scrivere e recitare per una nostra serata una scena, o un atto, o tre, o cinque... quanti ne vuole lui... in difesa della bandiera e...

GIOVANNI – ... dell'altare.

PEPPINO – ... e dell'altare.

GIOVANNI – Bè, glielo chieda.

VOCE DI EMANUELE ROSSI – (su tre toni diversi, con una collera addolcita dal virtuosismo musicale) Per dio, per dio, per dio! (tutti trasalgono)⁵⁸

SCENA VII[^]

[...]

⁵⁵ «Chi è [...] massaggi» cass. a matita rossa.

⁵⁶ «TINA – Oh, [...] città.»: le due battute sono trascritte erroneamente sia alla fine della p. 3, che all'inizio della p. 4, dove sono cass. a penna nera.

⁵⁷ Il n. di pagina 13 è incorniciato con un segno a matita poi cass.

⁵⁸ «... dell'altare. || PEPPINO – [...] trasalgono» cass. a matita rossa. «Per dio, per dio» corr. in «Per diana, per diana» a penna blu («Per diana» è ms. una sola volta, ma collegato con due frecce a «Per dio,» e a «per dio,»); l'intera battuta della voce di Emanuele è accompagnata dalla seguente nota ms. a penna blu: «Resta con la modifica segnata».

- p. 6 – A

[...]

CIRO – E che vuol dire, è al governo?

EMANUELE – Vuol dire che ha in mano i teatri, dà le sovvenzioni alle compagnie, proibisce e non proibisce gli spettacoli, ordina ai cattolici di andare a teatro o di non andarci...⁵⁹

CIRO – E queste cose per lei hanno importanza?

[...]

- p. 14 – A

[...]

ELVIRA – I cattolici si macchieranno del peccato di andarci; il giorno dopo, andranno a confessarsi, e si laveranno.

PEPPINO – Sarà detto ai nostri confessori di non assolverli⁶⁰.

ELVIRA – Per un peccato così piccolo?

[...]

- p. 19 – A

[...]

ROSINA – (forte) Continui!

EMANUELE – “... entrasti nella camera di tua cognata, se non sbaglio sorella di tua moglie, e avvenne quello che avvenne...”.

ROSINA – (si sbianca in viso, fulmina con gli occhi il marito; poi diventa rossa per lo sforzo di dominarsi, pare che ci riesca: si rivolge agli altri) Oh, ecco c'è uno sbaglio... io non ho sorelle.

PEPPINO – Già, non ha sorelle!

GIOVANNI – E la signora Berta Annaloro, nata Pàccari, cosa le viene?

ROSINA – È la mia sorellastra. E poi... tanto più anziana di me. La povera Berta!... Mi viene da ridere a pensarci!... Si figurino che, quando siamo andati al mare, dieci anni fa, aveva sessantadue anni.

EMANUELE – “... Io vorrei sapere i particolari di come reagisce una vecchia...”.⁶¹

⁵⁹ «Vuol dire [...] andarci» cass. a matita rossa. «Vuol dire [...] spettacoli,» corr. in «Vuol dire che ha in mano i teatri e che da [sic] le sovvenzioni» a matita. Nel margine destro si legge la seguente nota ms. a penna blu: «tolta solo l'ultima riga da “ordina” ad andarci || Lepori».

⁶⁰ «Sarà detto [...] assolverli» cass. a matita blu.

⁶¹ «“... entrasti nella [...] vecchia...”» cass. a matita blu. «e avvenne [...] anni.» marcato con segni a matita. «i particolari [...] vecchia» corr. in «come ti comportasti» a penna blu. Sul margine destro si legge la seguente nota ms. a penna blu: «resta solo la modifica all'ultima battuta || Lepori».

ROSINA – (gridando a Emanuele) Zitto! Chi le ha detto di continuare? E poi, non ridete. (a Elvira, che è rimasta seria) Lei...

ELVIRA – (disgustata) Io non rido.

ROSINA – Sono affari nostri e ce li sbrighiamo da noi. Lor signori mettano il becco negli affari loro. Se anche fosse vero ciò che è scritto in quella bugiarda lettera, si dice che sangue di fratello non fa corna.⁶² Dunque, io ho la testa pulita. (a Elvira) Non così lei, cara signora! Ché suo marito è stato visto al giardino Berlini [*sic*] con due tacchegiatrici, dico due. E con questo, la riverisco... Andiamo, Peppino. (prende rudemente il marito per un braccio; a bassa voce) A casa, ti mangio il naso!

- p. 4 – B

[...]

ELVIRA – Datemelo. (si siede davanti allo scrittoio. Tina fa un giro largo per non passare accanto a Ciro, e depone il bambino sulle ginocchia di Elvira che scosta un lembo dello scialle e lo guarda) Ma dorme?

TINA – Sì. (a bassa voce) Signora, io non dò [*sic*] mai consigli... ma dovremmo fare come ha detto il prete.

ELVIRA – (a bassa voce) Cos'ha detto, il prete?

TINA – (c.s.) Che le donne devono levare di tasca le tessere di comunisti agli uomini e portarle tutte a lui che questa sera le brucerà in piazza. E ogni donna, che farà questo, otterrà un miracolo. Leviamogli la tessera.

ELVIRA – (scherzando) Come si fa?⁶³

TINA – Gli manca un bottone nella giacca, l'ho visto passando. Mi faccio dare la giacca, con la scusa di attaccargli il bottone, e di là...

[...]

- pp. 5-7 – B

[...]

CIRO – Sì.

ELVIRA – “... Luigi si alza e recita il Pater noster...”

CIRO – (interdetto) Ma no.

ELVIRA – (infastidita) Abbia pazienza, scriva “... Recita il Pater noster che viene ripetuto a voce alta da tutta la famiglia. (alza la voce; Tina e Adele, con le stoviglie in mano, avvicinano l'orecchio alla porta) Padre nostro...”

⁶² «Se anche [...] corna.» cass. a matita blu. Una nota ms. a penna blu nel margine destro riporta: «No».

⁶³ «Sì. (a [...] fa?)» cass. a matita blu.

CIRO – Devo scrivere?

ELVIRA – (a voce alta) Ma sì... (abbassa la voce) Non mi faccia svegliare il bambino “... Padre nostro, che non sei nei cieli...”

(Adele e Tina si fanno il segno della croce strabiliate).

CIRO – (sorridente) Ho capito: non sei nei cieli.

ELVIRA – “... non sia santificato il tuo nome, non venga il tuo regno... (Adele e Tina si inginocchiano invocando perdono per Elvira e per se stesse) ... non sia fatta la tua volontà...”

CIRO – (scrivendo) “Così in cielo come in terra...”

ELVIRA – “... né in cielo né in terra.” È meglio rafforzare la negazione.

CIRO – Benissimo. (scrivendo in fretta) “Non darci oggi il nostro pane quotidiano...” (s’interrompe) No, mi pare una battuta sbagliata, nessuno può desiderare di non avere il pane.

ELVIRA – E allora?

CIRO – Direi di fermarci alla prima parte, e di non toccarla, questa seconda, perché qui il Pater noster diventa quasi marxista.

ELVIRA – Come diventa?

CIRO – Quasi marxista, materialista. (pausa) Cosa pensa?

ELVIRA – Devo essere una sciocca davvero. (col solito tono supplichevole) Non mi faccia scrivere, la prego.

CIRO – Perché una sciocca?

ELVIRA – (ripetendo le parole di Ciro) La seconda parte del Pater noster è marxista... Dove l’ha letto?

CIRO – In un grande libro.

ELVIRA – Ha visto? A me sembra una sciocchezza. E siccome sciocchezza non è, la sciocca sono io. Cos’abbiamo scritto?

CIRO – (leggendo ed esaltandosi) “Padre nostro che non sei nei cieli, non sia santificato il tuo nome, non venga il tuo regno, non sia fatta la tua volontà né in cielo né in terra; non darci oggi il nostro...” questo no.

(Adele e Tina si sono coperte la testa come a ripararla da un fulmine).

ELVIRA – (con aria timida) Se devo dire la verità, a me sembra meglio l’altro: “Padre nostro che sei nei cieli, sia santificato...”.

ADELE e TINA – (con un urlo riparatore) ... il tuo nome, venga il tuo regno, sia fatta la tua volontà, così in cielo come in terra...⁶⁴

⁶⁴ «“... Luigi si [...] terra...» cass. a matita blu.

ELVIRA – Sente? (alza un lembo dello scialle e guarda) Questo bambino diventa così pallido, mentre dorme. (chiama) Tina!... Forse gli fa male il fumo delle sigarette... Fuma troppo, Ciro!

[...]

- pp. 16-17 – B

[...]

GIOVANNI – Allora la memoria ce l'ho buona, io?

PEPPINO – Sì, e io la coscienza. Sono sempre di una fede. Non cambio come tanti altri! Dopo la disgrazia...

GIOVANNI – Quale disgrazia?

PEPPINO – (con disprezzo) La Libertà... Diventai democristiano perché speravo che questo partito diventasse forte come il nostro. Sono rimasto deluso. (alzando la voce) Sono fascista, sì. Non ho paura né vergogna di dirlo. E la cosa che più odio al mondo è la Lib-bertà... Noi non la volevamo la libertà... Ce l'ha portata il nemico, poteva tenersela a casa sua, e solo il nemico poteva farci questo regalo. La libertà... Oh... l'antipatia che mi fa questa parola!...

(Elvira lo guarda con disgusto).⁶⁵

GIOVANNI – (si avvicina a Peppino e l'afferra per il petto) Come si permette, lei, di aver antipatia? Questa parola posso dirla solo io, qui. Non tu, sorcio bagnato nell'olio, candela consumata! Tu non puoi avere antipatia per niente e per nessuno! (alla nipote) Elvira, perché non scrivi qualche cosa?

[...]

- pp. 1-2 – C

[...]

SCENA I'

WANDA – Sono sensuale, che posso farci? È un delitto? Sono sensibile. Tante, che sono fredde come il marmo vanno dal medico per diventare come me. Ma intanto che si fanno bucare il sedere con tre punture al giorno, si permettono di scandalizzarsi perché un'altra donna cambia colore se un uomo la tocca. Oh, dico. È un uomo che la tocca, non lo spigolo di un tavolino: è uno dell'altro sesso!... Senti: il polso mi picchia come la zampa di un cavallo al galoppo. Sono agitata, sconvolta. E perché? Non certo per la tua bella faccia, perché, tu, anche se ti fai aggiustare il naso dal chirurgo francese, non sei bello. Ma perché tu sei un uomo. Che il diavolo ti porti! Anche tu, così mascalzone come ti dimostri con me; hai il sacro potere dell'altro sesso.⁶⁶

EMANUELE – Gli uomini, siamo tanti. Prendine un altro.

⁶⁵ «Sì, e [...] disgusto).» cass. a matita blu. Nel margine inferiore della p. 16 e in quello sinistro della p. 17, si legge la seguente nota ms. a penna blu: «resta integralmente».

⁶⁶ «Sono sensuale, [...] sesso.» cass. a matita rossa. «Tante, che [...] galoppo.» marcato con segni a matita blu. Nel margine sinistro si legge la seguente nota ms. a penna blu: «rimane integralmente».

[...]

EMANUELE – No.

WANDA – (esasperata) Sì, canti! Ti sei innamorato di quella casseruola che non bolle, quel fornello spento, quel carbone bagnato di tua moglie. Ma vai da lei! Pregala, a lingua per terra, che ti conceda l'onore di aiutarla a lavare i piatti. (pausa, cambia tono) A meno che quella Madonna addolorata non conosca delle male arti.⁶⁷ Perché queste donne di casa la fanno più lunga del diavolo. Una notte, in un paesino della Sicilia, ove c'erano più chiese che case, mi sono seduta sullo scalino di una porta chiusa e, senza volerlo, ho sentito il discorso che facevano un santo marito e una santa moglie... Bé, ho imparato qualche cosa.

EMANUELE – (col tono di chi ripete un motivo che non può staccarsi dalla bocca; mentre corregge con la punta di uno spazzolino le sopracciglia) "Come è stata sciocca la vita...".

[...]

- p. 17 – C

CRITICO DELLA T. – Capisco la tua difficoltà! (a Elvira a voce bassa, dopo aver sbirciato Emanuele che s'è allontanato verso la finestra) Noi cattolici siamo poi molto sapienti nei riguardi della bellezza femminile. E sa perché? Perché ne abbiamo avuto un sacro spavento mirandola sul volto della più pura donna del mondo. (forte) Lo spavento genera la sapienza...⁶⁸

EMANUELE – A chi lo dice!

[...]

- pp. 19-20 – C

[...]

EMANUELE – Ma chi ha dato l'ordine di proibire la commedia?

DOMENICO – Il duce⁶⁹.

ELVIRA – (batte le mani dalla contentezza).

TUTTI – Ma come?... Ma se... Ma non è...

DOMENICO – Il questore⁷⁰ è diventato spiritista e riceve gli ordini da un tavolino a tre piedi.

ELVIRA – (spaventata) Mio Dio, Emanuele! Ieri sei stato a colazione dal questore: non avrai mangiato a quel tavolino?

EMANUELE – No, rassicurati: era un tavolo a quattro piedi. (a Domenico) Ma da quando, il signore questore, è diventato spiritista?

⁶⁷ «A meno [...] arti.» cass. a matita blu.

⁶⁸ «T. – Capisco [...] sapienza...» cass. a matita rossa e blu.

⁶⁹ «Il duce» corr. in «Mah! forse il duce» a penna celeste.

⁷⁰ «questore» corr. in «sindaco» a penna blu.

DOMENICO – Una notte di tre anni fa, il figlio, rincasando, trovò il questore ritto, col braccio teso, nel mezzo di una camera buia. “Agli ordini!” diceva arretrando impaurito verso la porta, “agli ordini! agli ordini!” “Cos’hai?” gli chiese il figlio. E il questore, sudando freddo, senza mai abbassare la mano spalancata, gl’indicò col mento il tavolino a tre piedi: “Il nostro Capo è lì: questa notte è venuto, m’ha parlato con la sua voce!”. Da quella notte, il Capo tornò sempre. (ispirato) Coloro che piangono perché credono che il nostro povero paese è rimasto decapitato, si consolino: abbiamo trovata la testa...

CRITICO DEL G. – ... di legno.

DOMENICO – Perché di legno?

CRITICO DEL G. – Eh, un tavolino non sarà mica di fosforo.

DOMENICO – Comunque, parecchie ordinanze, a cui questa città deve sottostare, vengono dall’altro mondo. Al caffè dei Quattro Canti è stata negata la licenza, per ordine dell’al di là... Il mese scorso, il nostro funzionario è dimagrito di cinque chili. Il tavolino era scontento di lui e ogni notte gli faceva una strapazzata.

ELVIRA – (con ingenuo spavento) Ma gliel’hanno detto che il questore ha sette figli?

CRITICO DELLA T. – A chi?

ELVIRA – Al tavolino.

DOMENICO – Non scherzi, signora. Due ore fa, questo tavolino ha definito immorale e nociva allo spirito guerriero della razza la commedia che suo marito recita e ha ordinato al questore di proibirla... È un’indegnità! Chi potrà liberarci da un tiranno morto?⁷¹

ELVIRA – Un tiranno vivo.

- p. 21 – C⁷²

[...]

CRITICO DEL G. – Non sono un mangiatotalitari. Anche perché non ho uno stomaco forte.

CRITICO DELLA T. – Questa faccenda si va complicando: vi entrano gli spiriti e si stente l’afflato dell’al di là. Permettete che mi faccia la croce, anzi che vi facciamo la croce sopra (sciabola l’aria con un segno largo di croce)⁷³ che non se ne parli più, mai più! Silenzio. È la parola che merita per la sua stupidità, per la sua volgarità e per il contatto che va prendendo sempre di più col silenzio eterno, da cui uomini morti... Ma basta. Silenzio! Andiamo via. Buona notte. Buona notte. Buona notte. (l’ultimo buonanotte è stato detto quasi col fiato. I critici escono in punta di piedi insieme ad Alberini e accompagnati da Emanuele)

SCENA VI

⁷¹ «– (batte le [...] morto?)» cass. a matita blu. Sul margine destro della p. 19 e su quello sinistro della p. 20, si legge la seguente nota ms. a penna blu: «vive».

⁷² Il n. di pagina è ms. a penna celeste.

⁷³ «Permettete che [...] croce)» cass. a matita rossa.

[...]

- p. 26 – C

[...]

EMANUELE – (irritato) Cosa c'è?

TINA – Il parroco mi ha⁷⁴ detto di ricordarle che domani dobbiamo votare tutti per il commendator Lauria.

EMANUELE – Via, o vi tiro qualche cosa.

[...]

X. Telegramma⁷⁵

CT LTTR 56 FRANZ

1958 FEB. 9 21 23

SARACN MI-RM⁷⁶

+ 277 LTTR ROMA MILANO 25600 98/97 9 1940

= CARO FRANZ TAGLI PRATICATI DONNA DI CASA· BRANCATI RENDONO IMPOSSIBILE RAPPRESENTAZIONE COMMEDIA CAUSA MUTILAZIONE INTERE SCENE CHE GIUSTIFICAVANO TECNICAMENTE COMPRESIBILITÀ TESTO STOP INOLTRE SVISANO COMPLETAMENTE SIGNIFICATO COMMEDIA METTENDOMI IN IMBARAZZANTE POSIZIONE VERSO EREDE BRANCATI STOP SITUAZIONE EST PER ME GRAVISSIMA ET MORALMENTE ET PRATICAMENTE IN QUANTO A SOLI CINQUE GIORNI ANDATA IN SCENA CON TUTTE SPESE GIÀ FATTE ET ATTORI IN PIÙ SCRITTURATI STOP NON SAPREI COME CONTINUARE GESTIONE COMPAGNIA IN QUESTE CONDIZIONI STOP PARTO

⁷⁴ «Il parroco mi ha» cass. a matita rossa e corr. a penna celeste in «Mi è stato».

⁷⁵ Documento costituito da due distinti telegrammi: il primo riporta il testo da «= CARO FRANZ» a «EREDE BRANCATI», il secondo da «STOP SITUAZIONE» in poi. Sul *recto* del primo telegramma, è stampigliato il timbro di arrivo, parzialmente leggibile («ROMA TELEGRAFO CEN[TRALE] || 9-2 1958»), alla cui sinistra si legge la dicitura «Atti» ms. a matita blu; sul *verso*, il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato ms. a penna blu con n. di protocollo 16542 e data, apposta a mezzo di timbro, 24 febbraio 1958. Sul *recto* del secondo telegramma, si legge la seguente nota ms. a penna blu: «II || loc. 2n || n° 29600», e il timbro «2145»; sul *verso*, l'indicazione, parzialmente strappata: «= LETTERA = FRANZ DE BIASE || [VIA] VENETO 56 ROMA», sulla quale è spscr. una serpentina a penna blu.

⁷⁶ «1958 FEB. 9 21 23 || SARACN MI-RM» apposto a mezzo di timbro. Sopra, con il medesimo timbro, sono stati stampigliati altri due numeri illeggibili.

STANOTTE PER ROMA ONDE DISCUTERE CON TE SITUAZIONE CERCANDO OTTENERE
UNA EQUA REVISIONE DI TAGLI FONDAMENTALI AFFETTUOSITÀ

= LUCIO ARDENZI

XI. Restituzione copione⁷⁷

10 FEB. 1958

Per ANGELO
SIVIERI

Via Forze Armate,
10

MILANO

Div. IV[^]

/16542

restituzione copione

In relazione alla domanda presentata, si restituisce con il nulla osta alla rappresentazione una copia della commedia: "Una donna di casa" di Vitaliano Brancati.

Sono stati apportati dei⁷⁸ tagli alle pagine 1 del I° atto; 7 – 15 – 20 del II° atto; 4 – 6 – 7 del III° atto; 1 – 16 – 21 – 25 del IV° atto. Alle pagine 11 del I° atto, 20 del II° atto sono state segnalate alcune modifiche, mentre alle pagine 19 e 20 del IV° atto la qualifica di questore va sostituita con altra.

V⁷⁹ IL DIRETTORE GENERALE

XIV. Articolo di giornale⁸⁰

PREFETTURA DI MILANO

⁷⁷ Ds. su un foglio di carta velina. Data apposta a mezzo di timbro.

⁷⁸ «apportati dei» da «apportatidei».

⁷⁹ «V» ms. a penna blu.

⁸⁰ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con un segno a matita blu.

Corriere d'informazione – Martedì-Mercoledì 11-12 febbraio 1958

LA CENSURA CI HA RIPENSATO⁸²

Un accordo a Roma per i “tagli” a Brancati

La commedia «Una donna di casa» di Vitaliano Brancati sarà regolarmente rappresentata sabato sera all'Odeon di Milano dalla Compagnia Villi-Santuccio.

Stamane, a Roma, Lucio Ardenzi e Remigio Paone che aveva accompagnato Ardenzi nella sua qualità di Presidente dell'Unione Capocomici, hanno trovato un accordo con le autorità preposte alla censura e quindi sono stati eliminati molti dei «tagli» apportati dal censore al testo.⁸³

Le mutilazioni erano talmente gravi, a giudizio del capocomico, degli attori e del regista Luciano Salce da rendere impossibile la rappresentazione, senza deformare la tesi di Brancati o, in alcuni punti addirittura rovesciarla.⁸⁴

La Compagnia Villi-Santuccio era rimasta letteralmente sorpresa quando era arrivato il copione col visto e i tagli della censura: 19 pagine circa⁸⁵. E, come si è detto, tra le più significative e indispensabili. La sorpresa era stata ancora maggiore in quanto all'inizio delle prove, era stata data una assicurazione telefonica⁸⁶ che il testo non avrebbe subito tagli di tale genere.

Brancati costituisce davvero un «caso» per la censura.

[...]

XV. Articolo di giornale⁸⁷

PREFETTURA DI MILANO

UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

RITAGLIO – STAMPA⁸⁸

⁸¹ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

⁸² «RIPENSATO» sottolineato a matita rossa.

⁸³ «hanno trovato [...] alla» e «eliminati molti [...] testo.» sottolineati a matita rossa.

⁸⁴ «impossibile la rappresentazione» e «rovesciarla» sottolineati a matita rossa.

⁸⁵ «letteralmente sorpresa» e «19 pagine circa» sottolineati a matita rossa.

⁸⁶ «assicurazione telefonica» sottolineato a matita rossa.

⁸⁷ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con segni a matita rossa. L'indicazione «Ultima Ed.» è ds.

Martedì-Mercoledì 11-12 febbraio 1958

SCONGIURATO LO SCIOPERO DELLA PROSA CONTRO LA CENSURA

Compromesso raggiunto sui tagli a Brancati

La Compagnia Villi-Santuccio che attualmente recita sul palco dell'Odeon doveva mettere in scena il 15 febbraio «Una donna di casa», una commedia di Vitaliano Brancati. Ieri si veniva a sapere che, in seguito ai tagli operati dalla censura sul copione, Lucio Ardenzi, capocomico della compagnia, aveva deciso⁸⁹, in pieno accordo con gli attori, di non rappresentare più la commedia del defunto scrittore siciliano.

Partito per Roma, accompagnato dal presidente dell'Unione capocomici, Remigio Paone, per prendere contatto con le autorità dello spettacolo al fine di farle recedere dalla loro intransigenza censoria, Lucio Ardenzi aveva dichiarato che, qualora il suo viaggio non avesse approdato ad alcun risultato concreto, in una delle prossime sere tutte le più importanti compagnie di prosa di Milano e di Roma avrebbero sospeso lo spettacolo, in segno di protesta contro la censura e di solidarietà con la compagnia⁹⁰ Villi-Santuccio.

Si apprende ora che, incontratisi con l'on. Raffaele Resta, sottosegretario allo Spettacolo, Lucio Ardenzi e Remigio Paone hanno raggiunto un accordo⁹¹ in merito alla decisione della Commissione di censura.

Di conseguenza, il minacciato sciopero delle compagnie di prosa non si farà più, e la commedia di Brancati andrà regolarmente in scena all'Odeon di Milano il 15 febbraio⁹², come era nei programmi.

Interrogato dai giornalisti romani, Lucio Ardenzi ha dichiarato: «Abbiamo avuto con l'on. Resta un esauriente scambio di vedute che ci⁹³ ha permesso di mettere in luce il nostro punto di vista. Il sottosegretario si è mostrato molto comprensivo e ha predisposto perché siano limitati i numerosi tagli al copione apportati dalla Commissione, tagli, faccio rilevare, che lasciavano ben poco del lavoro teatrale, ne ledevano lo spirito e la funzionalità teatrale».⁹⁴

⁸⁸ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

⁸⁹ «Ieri si» e «aveva deciso» sottolineati a matita rossa.

⁹⁰ «Partito per Roma», «contatto con [...] dello», «approdato ad alcun risultato» e «avrebbero sospeso [...] compagnia» sottolineati a matita rossa.

⁹¹ «incontratisi con [...] Resta,» e «un accordo» sottolineati a matita blu.

⁹² «prosa non [...] più,» e «15 febbraio» sottolineati a matita blu.

⁹³ «con l'on. [...] ci» marcato con segni a matita blu; «un esauriente [...] vedute» sottolineato a matita blu.

⁹⁴ «mostrato molto [...] teatrale» sottolineato a matita blu.

XVI. Invio documentazione⁹⁵

PREFETTURA DI MILANO
UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

12/2

Con i più cordiali saluti.

D. [...]

XVII. Articolo di giornale⁹⁶

PREFETTURA DI MILANO
UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

L'Unità

RITAGLIO – STAMPA⁹⁷

12 febbraio '58

DOPO IL MINACCIATO SCIOPERO DELLA COMPAGNIA VILLI-SANTUCCIO

Scacco alla censura governativa per una commedia di Vitaliano Brancati

MILANO, 11 febbraio

[...] Bene: noi gli torchiamo la *Donna di casa* in modo tale che, da commedia ironicamente agnostica, diventi... filo-fascista! Per l'autore, un bello scorno, lui che fascista non è mai stato; per la compagnia, un bel guaio; per noi... (bè, qui è abbastanza facile indovinare che cosa avran detto i signori censori, tutti o quasi di diretta discendenza littoria, più o meno segretamente nostalgici a seconda del vento⁹⁸ che tira alla Presidenza del Consiglio, e, ora... più, con il vento che ci tira, appunto...).

Le conclusioni da trarre da tutta la faccenda ci sembrano, comunque, queste: 1) *conclusione ovvia*, dalla censura ci si può aspettare di tutto, ormai. [...] 2) *Conclusione, invece, non ovvia, ma importante*:

⁹⁵ Ms. a penna nera; intestazione apposta a mezzo di timbro. All'appunto sono allegati i documenti n. XIII, XIV, XV e XVIII. Firma indecifrabile.

⁹⁶ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con un segno a matita rossa. Corsivi nel testo nell'originale.

⁹⁷ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

⁹⁸ «per noi...» e «indovinare che [...] vento» sottolineati a matita rossa.

è la solidarietà e l'azione diretta del teatro militante che può, nel modo più efficace, contrastare il passo ai censori, ricacciarli nelle loro tane, imporre i propri diritti.

Questa volta, è bastata la minaccia di uno sciopero⁹⁹ da parte di varie compagnie in segno di appoggio alla Villi-Santuccio, per far intervenire il sottosegretario, costretto a trovare, per le malefatte dei suoi dipendenti, una «equa soluzione».

Avanti per questa strada! Bisogna che la fratellanza del lavoro, il senso di responsabilità artistica e civile convinca tutti i teatranti italiani che solo con l'azione, con l'impegno diretto, bandendo i compromessi, le acquiescenze, gli individualismi, si può realizzare qualcosa. Ora, è la volontà della censura, che, praticamente, viene battuta¹⁰⁰ (anche se nel corso di un piccolo, ma significativo episodio). Domani, sarà la volta della nuova legislazione sul teatro: che i teatranti italiani debbono esigere venga elaborata e preparata col loro diretto intervento, e non da qualche leguleio legato agli interessi del partito di maggioranza.

XVIII. Articolo di giornale¹⁰¹

PREFETTURA DI MILANO

UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

RITAGLIO – STAMPA¹⁰²

Avanti!

Mercoledì 12 febbraio 1958

La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori

I tagli alla commedia di Brancati ridotti da 19 a cinque¹⁰³ – Il lavoro andrà in scena sabato

La Presidenza del Consiglio, dinanzi alla minaccia di uno sciopero delle principali compagnie teatrali che recitano a Milano e a Roma, ha fatto marcia indietro¹⁰⁴, riducendo da 19 a 5 i tagli alla commedia di Brancati «Una donna di casa», che sarà perciò rappresentata sabato prossimo all'Odeon dalla compagnia Villi-Santuccio.

Le prime notizie di questa vittoria degli attori, che si erano uniti contro la censura che voleva presentare Brancati come un apologeta del fascismo, sono giunte ieri da Roma con le dichiarazioni del dottor Ardenzi, direttore della compagnia Villi-Santuccio, e del dottor Paone, presidente

⁹⁹ «minaccia di uno sciopero» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁰ «censura, che, [...] battuta» sottolineato a matita rossa.

¹⁰¹ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con un segno a matita blu. Sopra l'intestazione si legge, ms. a matita rossa, «Atti Censura» e, a penna nera, «(Brancati)».

¹⁰² «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

¹⁰³ «ridotti da [...] cinque» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁴ «alla minaccia di» e «ha fatto marcia indietro» sottolineati a matita rossa.

dell'Unione capocomici, andati nella capitale per manifestare al sottosegretario alla Presidenza del Consiglio on. Resta la decisa volontà¹⁰⁵ di lotta degli attori italiani. Il dott. Ardenzi, prima di tornare in aereo a Milano, aveva detto: «Abbiamo avuto con l'on. Resta un esauriente scambio di vedute, che ci ha permesso di mettere in luce il nostro punto di vista. [...]». Dichiarazioni analoghe aveva fatto Paone: furono queste le prime notizie. Ieri in serata, poi, il regista Luciano Salce ha tenuto nel ridotto dell'Odeon una conferenza stampa¹⁰⁶, e allora si è saputo che i tagli erano stati ridotti a cinque soltanto, per cui la commedia, pur non essendo più integra, rispecchia almeno il pensiero dell'autore.

Luciano Salce si è detto soddisfatto, anche a nome degli attori, di questa vittoria¹⁰⁷ che ha dimostrato che l'arma politica della censura è un'arma spuntata quando i più diretti interessati, appunto gli attori, si organizzano e combattono. Ora la commedia, ha detto Salce, può essere rappresentata: sabato quindi andrà in scena.

[...] Non lo sapeva ancora, dato che il dott. Ardenzi non era ancora giunto in teatro. Con Ardenzi però aveva parlato poco prima, per telefono, e aveva saputo, in linea di massima, che i tagli rimasti sono marginali e¹⁰⁸ non alterano il significato della commedia.

«Non è una commedia che rappresenti forti conflitti – ha detto a questo punto il regista; – una commedia che punti tutto sui personaggi. Da questo punto di vista non si può dire che sia un lavoro organico in ogni sua parte. È un lavoro che si basa sulla satira politica¹⁰⁹, e la censura, neutralizzando questa satira lo aveva svuotato di qualsiasi significato. Ora, così com'è, la commedia ha una sua ragion d'essere, e penso che incontrerà il favore del pubblico. [...]».

[...] L'azione si svolge a Catania, i personaggi sono le tipiche astrazioni intellettualistiche che erano così care a Brancati. Più che di commedia, diremmo sia il caso di parlare di un *pamphlet*¹¹⁰ sceneggiato, scritto per dir male di tutti, delle sinistre, della Democrazia cristiana, dei fascisti. L'autore, come si sa, aveva la presunzione di poter giudicare la propria società e il proprio tempo come se egli ne fosse stato al di sopra.¹¹¹ Toccherà ora al pubblico e alla critica dire la loro. Quel che però va sottolineato è che per la prima volta gli attori si sono uniti e l'hanno spuntata¹¹².

D.P.

XIX. Articolo di giornale¹¹³

¹⁰⁵ «decisa volontà» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁶ «il regista [...] stampa» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁷ «questa vittoria» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁸ «marginali e» sottolineato a matita rossa.

¹⁰⁹ «sulla satira politica» sottolineato a matita rossa.

¹¹⁰ «*pamphlet*» sottolineato a matita rossa.

¹¹¹ «come se [...] sopra.» sottolineato a matita rossa.

¹¹² «si sono [...] spuntata» sottolineato a matita rossa.

¹¹³ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata. Articolo marcato con segni a matita blu e rossa.

PREFETTURA DI MILANO
UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

RITAGLIO – STAMPA¹¹⁴

La Notte

Mercoledì-Giovedì 12-13 febbraio 1958

LA CENSURA HA (QUASI) MOLLATO
LA COMPAGNIA VILLI-SANTUCCIO
RAPPRESENTERÀ BRANCATI

[...] Dopo lunghi colloqui e dopo attenta revisione del copione, di battute tagliate ne rimanevano cinque. Su queste cinque battute la censura non ha mollato: essa ha voluto ravvisare, in quelle parole, un chiaro vilipendio alle istituzioni religiose.¹¹⁵

Il risultato, comunque, era soddisfacente e Ardenzi rientrava ieri sera a Milano in aereo. A commento dell'increscioso incidente egli ha fatto ai giornalisti la seguente dichiarazione: «La Direzione generale dello spettacolo, tramite il suo ispettore generale Franz De Biase¹¹⁶, rivedeva il copione tagliato e si faceva interprete presso l'onorevole Resta delle nostre giuste lagnanze. Alla fine Resta approvava le nuove modifiche; sicché entro le ore dodici di ieri mi veniva consegnato il copione con i restanti cinque tagli. Nonostante queste mutilazioni, io credo che lo spirito polemico e il pungente umore satirico di Brancati non ne abbiano sofferto¹¹⁷. “Una donna di casa” andrà quindi regolarmente in scena sabato prossimo all'Odeon».

XX. Articolo di giornale

Milano, 12-13 febbraio 1958

CORRIERE LOMBARDO

3

CHE FA LA DIREZIONE DELLO SPETTACOLO?

Non sa rispettare i propri regolamenti

Continua la levata di scudi contro l'ostracismo al repertorio italiano¹¹⁸

¹¹⁴ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

¹¹⁵ «non ha [...] ravvisare» e «un chiaro [...] religiose.» sottolineati a matita rossa.

¹¹⁶ «tramite il [...] Biase» sottolineato e marcato nel margine sinistro con un segno a matita rossa.

¹¹⁷ «non ne abbiano sofferto» sottolineato a matita rossa.

¹¹⁸ Articolo marcato con segni a matita rossa. Corsivo nell'originale.

Sulla dilagante esterofilia¹¹⁹ dei capocomici italiani il Corriere Lombardo ha ospitato interessanti articoli di Carlo Trabucco (4 e 25 gennaio) e Lucio Ridenti (15 gennaio), i quali hanno in sostanza richiesto che, salvo il diritto di recitare gli autori che vogliono, le Compagnie che mettono in scena opere straniere siano private di tutte le provvidenze stabilite dallo Stato. In altre parole: niente denaro pubblico a chi, già garantito dalle altrui esperienze, mette in scena opere straniere.

[...] SECONDO – Che quando una Compagnia presenta, all’inizio di stagione, il proprio programma alla direzione dello Spettacolo «allo scopo di venire ammessa alle provvidenze» (rientri, premi, ecc.) le novità italiane d’obbligo siano *regolarmente impegnate da contratto ed esistano con esibizione del testo vistato dalla censura*. Oggi si accettano vaghe promesse¹²⁰, una «novità italiana da destinarsi», o si dice «il tale mi ha promesso una commedia». Tutte cose vaghe. [...]

Alessandro De Stefani

“Una donna di casa” si farà

I BUSSOLOTTI DELLA CENSURA¹²¹

DUNQUE – lo avevamo previsto¹²² – «Una donna di casa» di Vitaliano Brancati si farà. Riavuto, come s’era detto, dalla commissione di censura, il copione massacrato in modo tale da travisare, con infernale astuzia¹²³, il pensiero dell’autore, il direttore della Compagnia Villi-Santuccio, Lucio Ardenzi, con l’appoggio di Remigio Paone, presidente dell’Unione nazionale capocomici, s’era precipitato a Roma per conferire con il sottosegretario Resta.

Molti dei moltissimi tagli sono stati «riaperti» e così la commedia ha riacquisito il tono, le intenzioni e gli obiettivi voluti dall’autore.

Siamo lieti della soluzione. Ma l’assurdità del sistema rimane¹²⁴. Tre anni fa (chiedo scusa di dover ricorrere a un caso personale) la commissione di censura aveva approvato un copione che poi, giunto sul tavolo dell’allora sottosegretario Scalfaro, veniva bloccato con uno dei fatidici «no» vergati a matita rossa; ventiquattr’ore più tardi lo Scalfaro, premuto da una valanga di proteste, si ribeveva l’«ukase». ¹²⁵ Oggi è avvenuto il contrario: la commissione ha ridotto una commedia in brandelli e il sottosegretario, sollecitato a intervenire, la rimette in condizioni di essere rappresentata¹²⁶.

¹¹⁹ «dilagante esterofilia» sottolineato a matita rossa.

¹²⁰ «vaghe promesse» sottolineato a matita rossa.

¹²¹ Articolo marcato con un segno a matita rossa; una freccia a matita blu lo collega all’articolo preced.

¹²² «lo avevamo previsto» sottolineato a matita blu.

¹²³ «con infernale astuzia» sottolineato a matita rossa.

¹²⁴ «Ma l’assurdità [...] rimane» sottolineato a matita rossa.

¹²⁵ «premuta da [...] l’“ukase”.» sottolineato a matita rossa.

¹²⁶ «rimette in [...] rappresentata» sottolineato a matita rossa.

I competenti in materia hanno avuto un bel dire, questa notte, per cercare di spiegarci che un conto¹²⁷ è la commissione di censura, un conto la direzione generale dello Spettacolo con relativo sottosegretario. La barba¹²⁸, secondo noi, è sempre la stessa. Un gioco di bussolotti, lo scaricabarile.

Tutto il sistema è ridicolo e deficiente. Che cosa significa questa commissione – cioè un organo collegiale, assise di teste, opinioni, sensibilità diverse – le cui deliberazioni possono venir cassate da un distinto signore,¹²⁹ nel caso specifico l'onorevole Resta? Esistono delle norme, che si identificano alla fin fine con il buon senso e la civiltà, rispettate le quali non dovrebbero essere possibili interpretazioni fallaci e zeli arbitrari.

L'intelligente¹³⁰ intervento dell'onorevole Resta non basta a sanare la situazione; ripropone anzi, in tutta la sua ottusità, un problema che gli organi responsabili, evidentemente, hanno tutto l'interesse a non risolvere in modo definitivo.

Il Teatro italiano zoppica¹³¹ già per rachitismo suo proprio; perché costringerlo anche all'umiliazione di questi mercanteggiamenti? Non basta la schiavitù delle sovvenzioni; bisogna pure tenerlo in soggezione sotto lo spauracchio d'un sistema di censura fatto di telefonate segrete, di incontri riservati, di suppliche, di minacce.¹³²

Si sappia, vivaddio, una volta per tutte, quel che si può e quel che non si può. [...]

c. m. p.

XXIV. Articolo di giornale¹³³

PREFETTURA DI MILANO

UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

RITAGLIO – STAMPA¹³⁴

Avanti!

Domenica 16 febbraio 1958

AL TEATRO ODEON

UNA DONNA DI CASA

¹²⁷ «per cercare [...] conto» sottolineato a matita rossa.

¹²⁸ «La barba» sottolineato a matita rossa e cerchiato a matita blu.

¹²⁹ «le cui [...] signore,» sottolineato a matita rossa.

¹³⁰ «L'intelligente» sottolineato a matita rossa.

¹³¹ «Il Teatro italiano zoppica» sottolineato a matita rossa.

¹³² «la schiavitù delle sovvenzioni» e «sotto lo [...] minacce.» sottolineati a matita rossa.

¹³³ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata.

¹³⁴ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

di Vitaliano Brancati

[...] Invece no, il pubblico immaginario sul palcoscenico fischiava, ma quello vero nella platea dell'Odeon, no, temendo che la feroce battuta di Brancati gli si potesse, questa volta, applicare troppo precisamente.

I riferimenti sono molto precisi nella commedia: si parla, fra l'altro, per fare un esempio, di un influente personaggio politico democristiano che riceve l'ordine di proibizione della «commedia nella commedia», direttamente dal Duce espressamente convocato in seduta spiritica¹³⁵. Vedi caso, anche nella realtà l'opera di Brancati ha corso il rischio di essere proibita, in buona parte perché irosamente antifascista, esattamente da quel «partito al potere» cui lo scrittore si riferisce di continuo.¹³⁶

Come è noto, infatti, «Una donna di casa» era stata stagliuzzata¹³⁷ dalla censura in una maniera così minuziosa che, al posto di Vitaliano Brancati, potevano metterci, come autore, il nome della «Censura Italiana». Fortunatamente il tempestivo intervento del direttore della Compagnia, Lucio Ardenzi, coadiuvato da Remigio Paone, e l'indignazione di tutto il mondo culturale¹³⁸, hanno limitato i tagli a quei momenti soltanto in cui Brancati fa aperta dichiarazione dei suoi sentimenti non precisamente clericali: su tutto la censura italiana può passar sopra; permette con disinvoltura che in una sala, dove ovviamente possono essere anche dei ragazzi, si parli di gente sopraffatta dagli stupefacenti, di invertiti, di adulteri, di turpiloquio, ma non il minimo accenno, che non sia della più inchinata riverenza, a un sacerdote.

Ma che bella cosa quando si stabilisce questo rapporto fra un palcoscenico e una platea! [...] Per questo diciamo di esserci divertiti. Divertiti inoltre per la battuta estrosa; spesso molto spiritosa, per una serie di proposizioni estremamente ironiche, anche se, conveniamo, la commedia non abbia una tesi precisa, sia uno spumeggiante fuoco d'arteficio,¹³⁹ ma con sprazzi talvolta coloratissimi, con una cattiveria intelligente e continua contro le più intoccabili e ridicole situazioni.

Eccellente è stata la recitazione: nella parte dell'attore Emanuele Rossi, in tutto versato alla «politica della paura», innocuo e vanitoso, Gianni Santuccio è stato piacevolissimo, specialmente quando, con uno spirito che gli è congeniale, adattava, attraverso la buona comunicazione dell'espressione e del tono, le parole della commedia alla reale situazione del pubblico: «Che peccato che ci abbiano fischiati!», e con un gesto diretto alla platea dell'Odeon: «proprio questa sera che ci sono i critici!».

[...]

ICILIO RIPAMONTI

¹³⁵ «in seduta spiritica» sottolineato a penna blu.

¹³⁶ «realtà l'opera [...] continuo.» marcato con un segno a penna blu nel margine sinistro.

¹³⁷ «stagliuzzata» corr. in «tagliuzzata» a penna blu.

¹³⁸ «l'indignazione di [...] culturale» sottolineato e marcato nel margine sinistro con due punti esclamativi a penna blu.

¹³⁹ «conveniamo, la [...] d'arteficio» sottolineato a penna blu.

XXVI. Lettera¹⁴⁰

PREFETTURA DI MILANO

Ufficio Stampa e Spettacolo

N. 030/84

Milano 17 Febbraio 1958

Risp. Nota [lasciato in bianco] N. [lasciato in bianco]

OGGETTO

“Una donna di casa” di V. Brancati.

ALLA DIREZIONE GENERALE DELLO
SPETTACOLO

Teatro – Div. IV[^] (Censura Teatrale)

Via Veneto 56

ROMA

Ha avuto luogo sabato scorso, al Teatro Odeon di questa città, la prima rappresentazione della commedia indicata in oggetto, per la Compagnia “Olga Villi-Gianni Santuccio” diretta da Lucio Ardenzi.

Teatro esaurito; spettacolo molto contrastato fra applausi e fischi; nel complesso però il lavoro ha riscosso fra i presenti un giudizio nettamente sfavorevole.

Anche le critiche della stampa cittadina sono negative, ad eccezione dell’Avanti e dell’Unità che parlano di successo e di opera valida, pur ammettendo qualche difetto del lavoro e dando atto alle disapprovazioni di una parte del pubblico. Si allegano i ritagli-stampa.

La sera di venerdì 14 u.sc. il sottoscritto, unitamente al rappresentante del Questore, aveva assistito alla prova generale dello spettacolo, che si era svolta regolarmente, cioè in piena conformità al testo approvato da codesta Presidenza.

Con osservanza.

L’ADDETTO STAMPA

[...]¹⁴¹

¹⁴⁰ Ds. su un foglio di carta intestata. Spscr. all’intestazione, la nota a matita blu: «Dott. Lepori || per gli atti».

¹⁴¹ Firma indecifrabile ms. a penna nera.

XXVII. Articolo di giornale¹⁴²

PREFETTURA DI MILANO
UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

RITAGLIO – STAMPA¹⁴³

LA NOTTE

17 febbraio 1958

“UNA DONNA DI CASA” RAPPRESENTATA ALL’ODEON

Tra applausi e dissensi la novità di Brancati

[...] Diremo anche in qualche disegno, in qualche scena, in qualche invenzione, non manca l’arte del Brancati più umano, più sarcastico, più vigoroso. Ma è una commedia tutt’altro che armonica, e che sul palco si impicciolisce¹⁴⁴ (a leggerla, è migliore). Variazione su un tema caro all’autore, è anche una commedia del 1950; legata, cioè, ad alcuni motivi che oggi sembrano vecchi. Se fosse ancora vivo ne avrebbe permessa, Brancati, la rappresentazione¹⁴⁵?

Certo, col tentare di proibire, e con l’imporre qualche taglio ridicolo, qualche modificazione grottesca, la Censura ha dimostrato, una volta di più, d’essere una poverissima cosa, d’essere dominata da una tremebonda meschineria¹⁴⁶.

La regia di Luciano Salce non ha giovato, col ridurre quasi tutto a macchietismo dialettale¹⁴⁷; ma giusto è riconoscere che la Villi, il Santuccio, la Galletti, il Chinnici, il Roveri, Laura Carli, la Riva, il Degara, la Donati, il Luciani hanno recitato con impegno. Sabato sera, dopo il secondo atto, i fischi hanno¹⁴⁸ cominciato a reagire agli applausi, e gli applausi ai fischi (fischii, crediamo, non dovuti soltanto a malumori politici). Ieri è andata meglio.¹⁴⁹

E. Ferdinando Palmieri

XXVIII. Articolo di giornale¹⁵⁰

¹⁴² Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con un segno a matita blu. Indicazione ds. della testata e della data.

¹⁴³ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato in corsivo.

¹⁴⁴ «Ma è [...] impicciolisce» sottolineato a matita blu.

¹⁴⁵ «ne avrebbe [...] rappresentazione» sottolineato a matita blu.

¹⁴⁶ «ridicolo» e «d’essere una [...] meschineria» sottolineati a matita blu.

¹⁴⁷ «non ha giovato» e «a macchietismo dialettale» sottolineati a matita blu.

¹⁴⁸ «i fischi hanno» sottolineato a matita blu.

¹⁴⁹ «Ieri è andata meglio.» sottolineato a matita blu.

¹⁵⁰ Ritaglio di giornale incollato su un foglio di carta intestata e marcato con un segno a matita blu.

PREFETTURA DI MILANO

UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO

CORRIERE LOMBARDO

RITAGLIO – STAMPA¹⁵¹

Milano, 17-18 febbraio 1958

AGITAZIONE ALL'ODEON PER UN BRANCATI POSTUMO

Buone donne di casa non scrivete commedie!

[...] E così, adesso, saranno contenti i fessi che si son fatti bandiera del più sciocco dei motti: «Il teatro agli uomini di teatro». E ne esulterà la censura la quale si sentirà in diritto di giustificare il suo borbonico accanimento con la scusa di voler evitare una cattiva figura alla memoria del povero¹⁵² Vitaliano Brancati. Quanto a noi, constatato che l'asserita dinamite satirica del copione non era che della innocua polvere da fuochi artificiali cosparsa su del convenzionale macchiettismo frammentario, non cesseranno di domandarci se, per così poco, da una parte, era il caso di dar corpo a delle ombre; e, dall'altra, metteva conto di preannunciare una sorta di crociata¹⁵³ nazionale in difesa della libertà. E dire che, sul manifestino di presentazione distribuito in platea, hanno, fra altre sconcertanti asserzioni, avuto il tupè di stampare che si tratta, forse, dell'unica commedia, apparsa fino ad oggi, che rispecchi «le situazioni, gli ambienti, le passioni tipicamente nostre di questo tormentato dopoguerra» e che «colma questa lacuna¹⁵⁴». E pazienza. Ma non manca nemmeno la nota del servilismo, quella sì, conoscendone la fierezza d'animo, un insulto al povero Brancati: ... «con un gesto intelligente e liberale che la onora, e che va segnalato, la Censura ha dato il via a “Una donna di casa”¹⁵⁵». Prima si minaccia il quarant'otto creando un caso, in fondo inesistente, e poi si lecca la mano al prepotente. Ahi, serva Italia, eterna provinciale¹⁵⁶!

Ahimè. La commedia è indifendibile¹⁵⁷. L'unica cosa da fare – ve lo dice uno che ha sempre portato sugli scudi Brancati commediografo e che ha ripescato e riproposto all'attenzione dei teatranti l'obliato «Don Giovanni involontario» – era di lasciarla fra le pagine del libro come spiritoso tentativo non riuscito. Non si sanno nemmeno più leggere i copioni¹⁵⁸.

Lo spirito corrosivo di Brancati, la sua crudeltà di osservazione solitamente così pronta ed esatta a cogliere ed a fissare tipi e situazioni restituendoli in libelli esemplari di un costume definito in un luogo e in un tempo inconfondibili, questa volta girano per così dire a vuoto; e di conseguenza risultano sfuocati, approssimativi, arbitrari, privi di mordente,¹⁵⁹ perché non riescono a raggiungere corpo e fisionomia di figure reali e di avvenimenti convincenti. Egli vibra i suoi colpi

¹⁵¹ «RITAGLIO – STAMPA» prestampato corsivo.

¹⁵² «ne esulterà [...] povero» sottolineato a matita blu.

¹⁵³ «non era [...] artificiali» e «del convenzionale macchiettismo frammentario» sottolineati a matita blu; «metteva conto [...] crociata» sottolineato a matita rossa.

¹⁵⁴ «il tupè [...] ambienti» e «che “colma questa lacuna» sottolineati a matita rossa.

¹⁵⁵ «la nota del servilismo» e «e che [...] casa» sottolineati a matita blu.

¹⁵⁶ «il quarant'otto [...] provinciale» sottolineato a matita blu.

¹⁵⁷ «La commedia è indifendibile» sottolineato a matita blu.

¹⁵⁸ «era di [...] copioni» sottolineato a matita blu.

¹⁵⁹ «sfuocati, approssimativi, [...] mordente,» sottolineato a matita rossa.

nell'aria¹⁶⁰, di sopra di sotto, a destra e sinistra, senza aver predisposto ed organizzato un piano di tiro entro dei bersagli precisi. Ce n'è per tutti e non ce n'è per nessuno. Sfilano delle macchiette generiche, si cercano invano dei personaggi precisi, si aggrovigliano degli incidenti occasionali, è assente una vicenda coerente e inesorabile capace di conferir loro un senso; ci sono delle battute, manca la commedia.¹⁶¹ L'autore è stato tradito dalla fiducia nel suo nobile atteggiamento spirituale di uomo libero che difende il diritto all'indipendenza di ogni manifestazione umana, senza preoccuparsi d'altro. Equivoco di una buona fede. Una professione di sincero liberalismo immiserita in un effimero risultato qualunquistico¹⁶².

Nonché coerente, nulla è nemmeno teatralmente giustificato nella commedia¹⁶³. Perché Elvira, la protagonista, con una natura sì mite, timida, interiore, casalinga e restia, tanto aliena dalle vanità e diffidente dell'esteriorità da non aver mai messo piede in un teatro ha sposato un attore celebre e per giunta del genere trombone che non ha mai visto e mai vedrà recitare? [...]

Una protesta contro le pressioni esterne d'ogni genere esercitate sull'individuo per piegarne l'esigenza ideale di una trascendente libertà, a fini pratici, interessati e mondani. Ma perché, allora, esemplificarla nel personaggio di una anacronistica, crepuscolare donnetta di casa che è la meno indicata a chiarirla, che si rifiuta, anzi, deliberatamente di farlo?¹⁶⁴ Forse di proposito, collocandone la verità in una posizione estrema, quasi ad affermarne simbolicamente la generale inevitabilità anche negli esseri più modesti ed oscuri. Sia. Ma per quale ragione, in tal caso, contraddirla facendone addirittura una scrittrice di copioni sorprendenti?

Si salva qualche particolare farsesco, qualche battuta impertinente, qualche figurina estemporanea,¹⁶⁵ certe capricciose note ambientali di provincialismo piccolo borghese siciliano. Ad esse il pubblico ha consentito, s'è divertito, ha riso, ha anche applaudito. Ma sono minuzie, cascami, briciole scarsamente sapide del ben più saporito, originale, vigoroso e lucido Brancati narratore¹⁶⁶. Insomma un incidente.¹⁶⁷ Poco male. A qualsiasi scrittore può capitare. Lo rende patetico e malinconico la circostanza che sia stato un incidente postumo¹⁶⁸.

Molto impegno ma, mi è parso, non molta convinzione nella recitazione volenterosamente sicilianeggiata, obbediente ad una regia un po' angusta di Luciano Salce, accordata e meccanicizzata sulle note di un macchiettismo caricaturale che, a lungo andare, può diventare un serio pericolo alla sua vivida e intelligente fantasia umoristica¹⁶⁹. Olga Villi, Gianni Santuccio, Ermanno Roveri, Laura Carli, Isabella Riva, Giuseppe Chinnici, Giovanna Galletti, Maria Donati, Vittoria di Silverio, il Degara, il Luciani, il Barberito sono stati, fin dalla metà del secondo atto,

¹⁶⁰ «nell'aria» sottolineato a matita rossa.

¹⁶¹ «macchiette generiche» e «ci sono [...] commedia.» sottolineati a matita rossa.

¹⁶² «in un [...] qualunquistico» sottolineato a matita blu.

¹⁶³ «nemmeno teatralmente [...] commedia» sottolineato a matita blu.

¹⁶⁴ «una anacronistica, [...] farlo?» sottolineato a matita blu.

¹⁶⁵ «Si salva [...] estemporanea,» sottolineato a matita blu.

¹⁶⁶ «Ma sono minuzie» e «narratore» sottolineati a matita blu.

¹⁶⁷ «un incidente.» sottolineato a matita rossa.

¹⁶⁸ «incidente postumo» sottolineato a matita rossa.

¹⁶⁹ «non molta convinzione», «un po' angusta» e «può diventare [...] umoristica» sottolineati a matita rossa.

alternativamente applauditi e fischiati, ed anche insolentiti¹⁷⁰ da una platea numerosa, elegante ed intelligente, dalle ragioni pronte e sincere.

Carlo Terron

Il pubblico alle prime

Dieci anni di ritardo

[...] Urli ancora, che verrà tanta gente a teatro».

Ma poi, a spettacolo concluso, il Bossino appariva meno ottimista¹⁷¹. È un vecchio esperto, in fatto di teatro, lui; e si rendeva conto che quel tanto di applausi che battagliavano con i fischi, erano applausi di reazione di coloro che non volevano l'umiliazione postuma di un sempre rispettabile Brancati¹⁷². E assai più raramente avevano il valore di un vero e proprio consenso. [...]

Gli chiesi la sua opinione.

– È un lavoro che è arrivato al pubblico con dieci anni di ritardo.¹⁷³ Se fosse stato presentato a tempo giusto, a breve distanza dalla fine della guerra, certe situazioni sarebbero apparse assai più vigorose¹⁷⁴ di quanto non sembrino ora...

Ma c'era chi opinava che, a prescindere dalla molta acqua passata sotto i ponti dal momento in cui era stato scritto, «Una donna di casa», sarebbe stata teatralmente poco valida anche dieci anni fa.¹⁷⁵

– Di tutti disse mal fuorché di sé – disse la professoressa Luisa Mannu Plata, preside di un liceo, parafrasando l'Aretino.

– In Italia, la voce del coraggio non è mai ascoltata – mormorò un signore alto, dall'aria di pensatore.

Répacì andò via con l'aria indignata¹⁷⁶. Quando mi avvicinai a lui per un commento, alzò le spalle ed allargò le braccia, come per dire: «Ce n'è bisogno?».

Non erano pochi coloro che gettavano sassi alla censura¹⁷⁷.

– Per forza – dicevano – con tutti i tagli che hanno fatto!

[...] Lei non sa quanto diabolici siano i censori.

– Stia buono. Magari avessero tagliato qualche cosa di più¹⁷⁸!

¹⁷⁰ «insolentiti» sottolineato a matita rossa.

¹⁷¹ «il Bossino [...] ottimista» sottolineato a matita rossa.

¹⁷² «che quel [...] Brancati» sottolineato a matita blu.

¹⁷³ «con dieci [...] ritardo.» sottolineato a matita blu.

¹⁷⁴ «breve distanza [...] vigorose» sottolineato a matita blu.

¹⁷⁵ «teatralmente poco [...] fa.» sottolineato a matita blu.

¹⁷⁶ «con l'aria indignata» sottolineato a matita blu.

¹⁷⁷ «sassi alla censura» sottolineato a matita blu.

Qualcuno arrivava addirittura a dire: «Anche tutto¹⁷⁹!». Ma questa drastica affermazione trovava degli oppositori. [...]

Insomma, pur con una notevole tendenza al pessimismo, le opinioni erano assai divise. Allo stesso modo, c'era chi affermava che gli attori non avevano «sentito»¹⁸⁰ la commedia, a cominciare da Santuccio; e c'era chi diceva che erano stati validissimi.

– Ma provino ad andare in Sicilia a parlar siciliano in quel modo! –, concluse Adriana Montevago.

casàlb

XXIX. Articolo di giornale¹⁸¹

PREFETTURA DI MILANO

UFFICIO STAMPA E SPETTACOL[O]

RIT[AGLIO – STAMP]A

Corriere d'informazione – Lunedì-Martedì 17-18 febbraio 1958

UNA DISCUSSA COMMEDIA ALL'ODEON

Brancati postumo

“Una donna di casa” è una satira, nella quale lo scrittore ha sparato a zero contro ogni specie di conformismo

[...] Non si comprende assolutamente dove Brancati, scrittore di una minuziosa ironia di naturalismo regionalista, abbia trovato il modello di un simile personaggio.

Opera forse fuori tempo: ma purtroppo sappiamo che opere fuori tempo sono solamente quelle fuori della «poesia» e¹⁸² cioè da una determinata incandescenza creativa. Un qualunque vero amico di Brancati avrebbe consigliato di lasciare la commedia nel cassetto: non certamente per i motivi che hanno tenuta perplessa la censura; ma per il doveroso riguardo – anche se duro riguardo – che lo scrittore meritava da parte di chi desidera che di lui si rammenti i capitoli e i saggi con cui la sua opera si affida alla posterità.¹⁸³

¹⁷⁸ «Stia buono. [...] più» sottolineato a matita blu.

¹⁷⁹ «Anche tutto» sottolineato a matita blu.

¹⁸⁰ «non avevano “sentito”» sottolineato a matita blu.

¹⁸¹ Ritaglio di giornale parzialmente incollato sopra l'intestazione del foglio, da cui le integrazioni. «RIT[AGLIO – STAMP]A» prestampato corsivo.

¹⁸² «Opera forse fuori tempo», «fuori tempo sono» e «quelle fuori [...] e» sottolineati a matita rossa.

¹⁸³ «Un qualunque [...] cassetto», «ma per [...] duro» e «meritava da [...] posterità.» sottolineati a matita blu.

Regia di Luciano Salce; con la molla della sveglia così tesa che, alla fine, la molla salta e il campanello non suona più. Ma non si deve dare d'ogni cosa la colpa a lui. Per quanto, probabilmente, i registi pensino il contrario, il testo è sempre e sempre sarà la chiave che regge l'arco della costruzione teatrale¹⁸⁴. Gli attori hanno recitato, ci è sembrato, senza convinzione: l'acqua delle battute usciva da tutte le parti come da un canestro di vimini.¹⁸⁵ Olga Villi aveva accenti di altre sue dimesse creature. Gianni Santuccio non poteva tenere in piedi un personaggio che casca a pezzi da tutte le parti.¹⁸⁶ Nei colori macchiettistici o rivistaioli si sono efficacemente tenute la Carli, la Galletti, la Riva, la Donati, la Di Silverio, il Roveri, il Chinnici, il Luciani, il Degara: un equipaggio volenteroso e coraggioso sulla barca che andava lentamente inabissando.¹⁸⁷ Ha fatto bene il pubblico che ha riservato loro la simpatia degli applausi finali, mentre cresceva, per il testo, la burrasca degli zittii e delle disapprovazioni per quello che, con impudente esagerazione, la nota del programma definiva «non *una* commedia italiana, bensì *la* commedia italiana moderna¹⁸⁸».

Orio Vergani

XXX. Lettera¹⁸⁹

Spettacoli

Olga Villi – Gianni Santuccio

*diretti da:*¹⁹⁰ *Lucio Ardenzi*

L'AMMINISTRATORE

Dott. Faeta

Milano 24 febbraio '5[8]¹⁹¹

Ufficio Censura

Veneto 5– ROMA

Caro Faeta,

¹⁸⁴ «il testo [...] teatrale» sottolineato a matita blu.

¹⁸⁵ «senza convinzione: [...] vimini.» sottolineato a matita blu.

¹⁸⁶ «un personaggio [...] parti.» sottolineato a matita blu.

¹⁸⁷ «colori macchiettistici o rivistaioli» e «sulla barca [...] inabissando.» sottolineati a matita rossa.

¹⁸⁸ «cresceva, per», «burrasca degli zittii» e «delle disapprovazioni [...] impudente» sottolineati a matita rossa; «bensì *la* [...] moderna» sottolineato a matita blu.

¹⁸⁹ Ds. su un foglio di carta intestata. L'intestazione sopra la firma, ms. a penna blu, è apposta a mezzo di timbro.

¹⁹⁰ «diretti da:» prestampato corsivo.

¹⁹¹ «'58»: ds. «'5^».

Le accludo un copione di "Donna di casa", di cui Lei ben conoscerà tutte le peripezie, con tutti i tagli ultimi della censura; Lei dovrebbe gentilmente vistarlo perché quello che mi ha portato Ardenzi da Roma ha parecchi tagli, riammessi poi in un secondo tempo con una firma di un funzionario. Qui a Milano non hanno fatto obiezioni, ma sono sicuro che nella prima cittadina dove andremo terranno conto soltanto delle cancellature e non della firma vicino. Spero non avrà nulla in contrario e La prego di rimettermi il copione a Firenze (Teatro La Pergola) dove saremo dal 27 febbraio al 5 marzo p.v.

Colgo l'occasione per inviarLe i miei più cordiali saluti

Compagnia "OLGA VILLI-GIANNI SANTUCCIO"

L'AMMINISTRATORE

(Sergio Benvenuti)

Sergio Benvenuti

IL VIAGGIATORE DELLO SLEEPING N. 7 ERA FORSE DIO?

Fasc. 777/17605¹

I. Richiesta di revisione²

ALLA PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

Ufficio censura teatrale – via Veneto, 56

ROMA

Il sottoscritto chiede l'autorizzazione a rappresentare nel Teatro "Convegno" di Milano l'opera: "Il viaggiatore dello Sleeping n. 7 era forse Dio?"³ di Vitaliano Brancati.

Allega all'uopo due copie dell'opera stessa.

Milano, 5.1.1959.

(Enzo Ferrieri)

Enzo Ferrieri

II. Invio documentazione⁴

PREFETTURA DI MILANO

Ufficio Stampa e Spettacolo

¹ I documenti sono conservati in una cartellina intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo, Informazioni e Proprietà Intellettuale, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² Ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta da bollo. Alla sinistra della firma, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura Teatrale, compilato ms. a penna blu con n. di protocollo e di posizione 17605 e data, apposta a mezzo di timbro, 7 gennaio 1959, accompagnato dalla sigla di Francesco Muti.

³ «Dio?» prima «di» cass. a penna blu.

⁴ Ds. su un foglio di carta intestata.

N. 030/84

Milano 6 Gennaio 1959

Risp. Nota [lasciato in bianco] N. [lasciato in bianco]

OGGETTO

Commedia "Il viaggiatore dello Sleeping n. 7 era forse Dio?"⁵ di Vitaliano Brancati.

ALLA DIREZIONE GENERALE DELLO
SPETTACOLO

Ufficio Censura Teatrale – via Veneto, 56

ROMA

Per le determinazioni di competenza si trasmette la domanda per l'autorizzazione a rappresentare nel Teatro "Convegno" di questa città, la commedia indicata in oggetto.

Alla domanda sono allegati due copioni.

Con osservanza.

L'ADDETTO STAMPA⁶

III. Scheda valutativa⁷

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 17605

Copione "IL VIAGGIATORE DELLO SLEEPING⁸ N. 7 ERA FORSE DIO?"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

Brancati, 1932: la problematica del lavoro sta tutta nel titolo e nella risposta che si viene lentamente elaborando durante i tre atti della commedia. Risposta che sinteticamente è "sì" e un po' meno sinteticamente è "Dio è presente sulla terra come bontà e Dio sono tutti gli uomini buoni che operano il bene".

⁵ «Dio?» prima «di» cass. a penna blu.

⁶ Segue una firma illeggibile ms. a penna nera.

⁷ Ds. sulla prima e la seconda facciata di un foglio doppio prestampato. La data, la sigla di De Biase, ms. a matita rossa, e le firme del Direttore Generale e del Relatore, entrambe ms. a penna blu, qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata.

⁸ «DELLO SLEEPING» da «DELLOSLEEPING».

La storia è banale: il solito malato di cuore che terrorizzato dalla sua malattia si dispera e rinuncia a vivere per paura della morte, incontra, durante un viaggio in vagone letto, un tale che si finge medico e che lo rassicura sulla sua salute.

Il mal di cuore sparisce per incanto ed Enrico Vespi il protagonista⁹ riesce addirittura a sopportare senza fatali conseguenze la fuga della figlia che si è innamorata di un avventuriero. Amici e parenti del malato tentano di convincerlo che il suo compagno di viaggio non era un medico e a questo scopo ne fanno ricerca invano per tutta l'America, poiché costui se ne sta tranquillamente in Inghilterra da dove tornerà solo il giorno in cui il povero¹⁰ Vespi morirà di mal di cuore convinto di aver parlato non con un illustre cardiologo, ma addirittura con Dio. Il bello è che il finto medico in un colloquio finale confessa di non ricordare più l'episodio, esclude la beffa e lascia chiaramente intendere che può darsi benissimo che la divina misericordia si sia servita di lui e della sua voce.

Questo è tutto: ed è¹¹ un po' poco data l'importanza dell'argomento. Il lavoro verrà messo in scena¹² dalla compagnia del Teatro del Convegno diretta da Enzo Ferrieri.

Roma, 14 gennaio 1959

De Biase

V. IL DIRETTORE GENERALE

IL RELATORE

de Pirro

Viganò

IV. Copione¹³

a. Nulla osta¹⁴

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia Teatro Convegno di Milano

è autorizzata a rappresentare «**Il viaggiatore dello Sleeping N. 7 era forse Dio?**»

⁹ «il protagonista» ins. a penna blu.

¹⁰ «povero» da «povero.» corr. a penna blu.

¹¹ «è» ins. nell'interlinea superiore.

¹² «in scena» da «inscena».

¹³ Copione edito in «Il Convegno. Rivista di Letteratura e di Arte», XII, 5-6, 25 giugno 1932, pp. 197-271.

¹⁴ Nulla osta prestampato compilato ms. a penna nera. Sotto la data, apposta a mezzo di timbro, è stampigliato il timbro della Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi Spettacolo Informazioni e Proprietà Intellettuale, Censura Teatrale. Sigla ms. a penna blu.

di **Vitaliano Brancati**

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 17605 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, 23 GEN. 1959

Il Sottosegretario di Stato

A

V. Restituzione copione¹⁵

23 GEN. 1959

ENZO FERRIERI

Teatro del
Convegno

Piazza Belgioioso,
1

MILANO

Div. IV[^]

/17419/17605

restituzione copioni

In relazione alle lettere del 3.11.58 e del 5 gennaio 1959, si restituiscono con il nulla osta alla rappresentazione, le copie delle commedie: "L'intellettuale a letto" di Mainardi e "Il viaggiatore dello Sleeping n. 7 era forse Dio?" di V. Brancati.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to De Biase

¹⁵ Ds. su un foglio di carta velina; data apposta a mezzo di timbro. Firma ms. a penna blu.

QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE

Fasc. 855/18795¹

I. Richiesta di revisione²

Spett. MINISTERO TURISMO E SPETTACOLO

Sez. Prosa. Ufficio Censura

ROMA

Con la presente il sottoscritto dott. Enzo Ferrieri direttore della "Compagnia" del Convegno, chiede il nulla osta della Censura per la rappresentazione della novità assoluta della farsa di Vitaliano Brancati³: "Questo matrimonio si deve fare" che verrà rappresentata prossimamente al Teatro del Convegno.⁴

Con ringraziamenti ed ossequi,

Enzo Ferrieri

Allegati N. 2 copioni di Brancati.

Milano, 6/3/60

¹ I documenti sono conservati in una cartellina intestata alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Commissariato per il Turismo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il nome dell'autore.

² I documenti relativi alla rappresentazione del 1960 sono conservati all'interno di un sottofascicolo intestato al Ministero del Turismo e dello Spettacolo, che riporta il numero di fasc., il titolo dell'opera e il cognome dell'autore, e nella cui facciata interna si legge la seguente dicitura, ms. a penna nera: «già approvato per il teatro col 18795 del 4-4-60 s.t.». La Richiesta di revisione è ds. sulla prima facciata di un foglio doppio su carta da bollo. Nell'angolo in alto a destra, si legge il seguente appunto ms. a matita: «Faeta per il 15-3-60»; sulla firma, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro della Compagnia del Convegno, Direzione Enzo Ferrieri. In calce al documento è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale, compilato a penna blu con n. di protocollo 18795 e data, apposta a mezzo di timbro, 9 marzo 1960, e, ms. a matita, si legge: «questa sera 31/3».

³ «Enzo Ferrieri», «"Compagnia" del Convegno», «novità assoluta» e «Vitaliano Brancati» sottolineati a matita rossa.

⁴ «Questo matrimonio [...] fare» e «prossimamente al [...] Convegno.» sottolineati a matita blu.

II. Scheda valutativa⁵

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

N. 18795

Copione "QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE"

Autore Vitaliano Brancati

Osservazioni;

Il lavoro è richiesto dal Teatro del Convegno di Milano, diretto da Enzo Ferrieri.

Si tratta di un Brancati evidentemente postumo: viene infatti presentato ora come novità, a molti anni dalla sua morte.

La vicenda, discontinua e frammentaria, pur assumendo a volte significati precisi, non segue un nesso logico; l'autore si abbandona spesso a elucubrazioni ed a considerazioni che hanno valore di simbolo⁶ e che nella economia del lavoro non trovano un inquadramento preciso.

È, in definitiva, il Brancati sovente conosciuto, cerebrale fino a diventare fumistico.

Naturalmente quanto sopra ha valore soggettivo e non investe che la personale responsabilità del relatore.

A quel che si può comprendere, l'autore ha inteso puntualizzare, come altre volte, alcuni aspetti della sua Sicilia; una Sicilia soffocata dal provincialismo, dalle superstizioni, dalle tradizioni medioevali, che informano e dirigono, quasi come un destino da tragedia greca, le vite di tutti. (Non si deve ignorare che il copione è stato scritto certamente moltissimi anni or sono).

La vicenda è ambientata nella casa di un "onorevole", che trae⁷ la sua qualifica forse soltanto da una autorità tradizionale, non avendo mai egli messo piede a Montecitorio.

Sua figlia, Pierina, è assillata dalla corte di uno strano giovane: si chiama Paolo Pannocchietti e, pur avendo solo 29 anni, è bolso e vecchio di animo e di sangue.

Pierina, perciò, non intende sposarlo; ma in questo è osteggiata da suo padre che, in fondo, è⁸ succube della personalità di Paolo, e da quest'ultimo, che, deciso a far colpo ad ogni costo, ad ogni nuova richiesta di matrimonio (e ciò avviene anche a distanza di mesi e di anni) si presenta con

⁵ Il documento, ds. sulla prima e la seconda facciata di un foglio doppio prestampato (B), ci giunge anche in una copia su carta velina (C). La data e le firme (ms. a penna blu), qui riportate in calce al documento, si trovano in fondo alla prima facciata.

⁶ «di simbolo»: ds. «singolo», in C cass. e corr. a penna blu nel margine inferiore della c., in B corr. con spscr. ds.

⁷ «trae»: in C «discende», corr. in B.

⁸ «è»: in C «e», corr. in B a penna blu.

nuovi titoli, cariche, lauree che egli arraffa senza scrupoli e con la facilità irrisoria degli uomini "intrallazzatori".

Vi è anche un altro pretendente, innamorato silenzioso di Pierina, il Prof. Volfango Raimondi, frequentatore della casa dell'"onorevole". Ma Volfango,⁹ pur celando un'anima da poeta, ha un fisico mingherlino ed una voce che nel tempo tende ad affievolirsi sempre più.

Il lavoro segue, in forma come si è detto spesso incomprensibile, il gioco di questi tre personaggi, che potrebbe bene essere definito il gioco dell'attesa: infatti, alla fine, Paolo Pannocchietti, onusto di cariche, di titoli, di lauree ed anche naturalmente di anni, abbandona la partita, dando quasi segni di squilibrio; il Prof. Volfango Raimondi, ormai totalmente privo di voce, non riesce più a dichiarare il suo amore;¹⁰ e Pierina, zitella per elezione e per destino, rimira¹¹ lo sconsolante bilancio della sua inutile attesa.

NULLA PER LA CENSURA

De Biase

Roma, 31 Marzo 1960¹²

V. IL DIRETTORE GENERALE

IL RELATORE

de Pirro

Faeta

F. Muti

V. Articolo di giornale¹³

CORRIERE DELLA SERA

1° aprile 1960

6

TEATRO DEL CONVEGNO

Questo matrimonio si deve fare

tre atti di Vitaliano Brancati

[...]

⁹ «Volfango,»: in C «volfango,», corr. in B a penna blu.

¹⁰ «amore;»: in C «amore», corr. in B a penna blu.

¹¹ «rimira»: in C da «nimira», in B corr. ulteriormente a penna blu.

¹² Prestampato: «195».

¹³ Ritaglio di giornale; l'indicazione della testata e la data sono ds. nel margine superiore.

Non tutto nella commedia è azzeccato ma parecchie scene sono a giusto fuoco e quel che l'autore voleva dire riesce manifesto. V'è un po' d'insistenza sullo stesso tema, v'è qualche ingenuità tecnica, v'è qualche movimento voluto; ma nel complesso la commedia regge bene e interessa per una sua vivezza continua¹⁴.

A Pierina Monelli avevano più volte parlato di Paolo Pannocchietti che la desiderava per moglie. [...]

Ha creduto che rendendosi sempre più degno di ammirazione avrebbe fatto crollare i dinieghi della giovane; e s'è preso non una laurea ma due ed ogni volta che ricompariva nella sua cittadina siciliana, in casa dell'onorevole ingegner Francesco Monelli, padre della riottosa Pierina, aveva qualche nuovo incarico da vantare. Dopo pochi anni poteva sbandierare quattro incarichi e parecchi stipendi: scarsi a considerarli singolarmente, ma sommati insieme potevano anche offrire alla futura moglie una certa tranquillità di vita¹⁵.

Ma Pierina, dura¹⁶. Più incarichi quello assumeva, più la ragazza nicchiava. [...] Ed ecco il solerte Paolo Pannocchietti scomparire in cerca di altri incarichi. E siccome questo giuoco seguì per parecchi anni, si arrivò al momento in cui Paolo si presentò con un numero incredibile di incarichi, una quantità di piccoli stipendi e poté persino buttare sulla bilancia del suo desiderio nuziale quindici divise¹⁷ e la rivelazione ch'egli montava a cavallo. Tutti meriti, nel ventennio¹⁸.

Pierina non mutava metro. [...] Certo, sarebbe stato meglio che invece di quelli, fosse professore ordinario e si prendesse uno stipendio solo; ma tutto non si può avere nella vita. Fatto sta che un giorno, Paolo Pannocchietti, a forza di cumulare incarichi e titoli accademici, esce di senno.¹⁹ Pierina, che da anni ormai lo contrasta, si sente finalmente libera e salva.

[...] Era un professore anche quello, si chiamava Wolfango Raimondi ed era timido. L'aveva sempre adorata con la immaginazione²⁰ e quando il suo diario segreto, caduto nelle mani di Pierina, palesa a costei il suo ardore nascosto, perde, per il turbamento, quel filo di voce di cui ancora disponeva.

La commedia è popolata di tipi lievemente deformati da una osservazione caricaturale. Né soltanto Paolo e Wolfango si rivelano alla fine picchiati. Lo è anche un altro personaggio, Ferdinando, brutto, con un naso enorme e adunco, che è convinto d'aver già avuto una vita anteriore e d'esser stato, in quella, Leopardi²¹.

La disgraziata Pierina, intristita in attesa dell'amore e contesa fra un assetato di onori e un povero inetto alla vita, rimane, alla fine della commedia, vittima dell'ambiente²². Guardando il

¹⁴ «ma nel [...] continua» sottolineato a matita rossa.

¹⁵ «quattro incarichi [...] stipendi» e «futura moglie [...] vita» sottolineato a matita rossa.

¹⁶ «Ma Pierina, dura» sottolineato a matita rossa.

¹⁷ «quindici divise» sottolineato a matita rossa.

¹⁸ «Tutti meriti, nel ventennio» sottolineato a matita rossa.

¹⁹ «esce di senno.» sottolineato a matita rossa.

²⁰ «con la immaginazione» sottolineato a matita rossa.

²¹ «che è [...] Leopardi» sottolineato a matita rossa.

²² «vittima dell'ambiente» sottolineato a matita rossa.

pretendente impazzito e l'aspirante afono per l'emozione esclama: «Che bel quadro!» mentre cala il sipario.

È una storia di falliti.²³ Anche l'onorevole, padre di Pierina, non era mai stato deputato e il discorso che aveva preparato per esordire alla Camera è rimasto nel suo cassetto. [...] Non per nulla vi si parla di Leopardi. Nonostante i difetti, la commedia è di gradevole ascolto e di notevole merito.²⁴

Enzo Ferrieri l'ha messa in scena con cura; forse un più marcato colore siciliano non avrebbe danneggiato, e l'atmosfera c'è parsa troppo cecoviana²⁵ per un autore conterraneo di Pirandello. Marisa Fabbri ha interpretato con molta intelligenza, molta finezza e sottile sapore la figura di Pierina; Pier Paolo Porta ha recitato da quell'attore distinto e colorito che è; Raffaele Giangrande ha dato un tono misuratamente caricaturale al Pannocchietti; e la Martini, la Bosisio, la Marchesini, il Salvadori, e gli altri tutti – né vanno dimenticati Riccardo Mantani e Marcello Bertini – sono stati affiatati e rilevati. [...]

e.p.

X. Copione

a. Nulla osta²⁶

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE SPETTACOLO

CENSURA TEATRALE

La Compagnia del Convegno Milano

è autorizzata a rappresentare "Questo matrimonio si deve fare"

di Vitaliano Brancati

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 18795– di pagg. 72

Roma, 4 APR. 1960

p. IL MINISTRO

Magrì

²³ «È una [...] falliti.» sottolineato a matita rossa.

²⁴ «gradevole ascolto [...] merito.» sottolineato a matita rossa.

²⁵ «troppo cecoviana» sottolineato a matita rossa.

²⁶ Nulla osta prestampato compilato a penna blu; data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della firma, ms. a penna blu, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

XI. Restituzione copione²⁷

11 APR. 1960

ALLA PREFETTURA

Ufficio dell'Addetto Stampa

IV Div. Censura Teatrale

MILANO

CT. 18795

: autorizzazione alla rappresentazione di lavoro teatrale.–

Il Sig. Enzo Ferrieri, direttore della compagnia che agisce al "Teatro del Convegno" di Milano, ha chiesto l'autorizzazione a rappresentare la commedia "QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE" di Vitaliano Brancati.

Si rimette a codesta Prefettura il testo del predetto lavoro teatrale, corredato dal relativo provvedimento di autorizzazione, e si prega di volerne cortesemente curare la consegna all'interessato.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to De Biase

ALL. 2

XII. Richiesta di revisione²⁸

²⁷ Ds. su un foglio di carta velina; data apposta a mezzo di timbro. La firma è ms. a penna blu.

²⁸ Il documento, ds. sulla prima facciata di un foglio doppio in carta bollata, ci giunge anche in una copia su un foglio di carta velina. Nell'originale, sul margine destro della c., si legge il seguente appunto ms. a penna nera: «c'era solo una copia». Sotto la firma, ms. a penna blu, e la data, sono stampigliati il timbro del Teatro Stabile della Città di Napoli, a sinistra, e il timbro «SCARICATO», a destra. Segue il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Divisione Censura Teatrale, compilato ms. a penna nera con n. di protocollo 14975, n. di posizione 18795 e data, apposta a mezzo di timbro, 23 novembre 1961. Nell'angolo in basso a destra della c. è presente una parola non decifrabile ms. a matita rossa. La copia non presenta né i timbri, né la firma, né le annotazioni ms.

MINISTERO DEL TURISMO SPORT E SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

VISTO DI CENSURA

La direzione del Teatro Stabile della Città di Napoli chiede il visto di censura, secondo le norme vigenti, per il testo: "QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE" di Vitaliano Brancati – e allega le copie occorrenti.

La domanda per il permesso di agibilità della compagnia stabile e tutti i documenti relativi ai rapporti con codesto Ministero sono in corso di approvazione presso gli uffici competenti.

In attesa distintamente

IL DELEGATO ALLA PRESIDENZA

– Giuseppe Improta –

Giuseppe Improta

Napoli, 22 novembre 1961

XIII. Scheda valutativa²⁹

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

N. 18795

Copione QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE

Autore Vitaliano BRANCATI

Osservazioni;

L'autorizzazione viene chiesta dal Teatro Stabile della Città di Napoli che rappresenterà il lavoro prossimamente.

Il testo è stato già approvato il 4 aprile 1960 con provvedimento n. 18795.

²⁹ Il documento, ds. sulla prima facciata di un foglio doppio prestampato, ci giunge anche in una copia su carta velina, che non reca firme autografe. La sigla di De Biase è ms. a matita blu, la firma di de Pirro a matita marrone, quella di Colonna a penna nera e quella di Muti a penna blu.

De Biase

Roma, li 1 dicembre 1961

V. IL DIRETTORE GENERALE

de Pirro

IL RELATORE

F. Colonna

F. Muti

XIV. Nulla osta³¹

MINISTERO DEL TURISMO E DELLO SPETTACOLO

DIREZIONE GENERALE DELLO SPETTACOLO

DIVISIONE CENSURA TEATRALE

La Compagnia "Teatro Stabile della Città di Napoli"

è autorizzata a rappresentare «Questo matrimonio si deve fare»

di Brancati

Con tagli alle pagg. [lasciato in bianco]

Con osservazione alle pagg. [lasciato in bianco]

Copione N. 18795 di pagg. [lasciato in bianco]

Roma, – 9 DIC. 1961

p. IL MINISTRO

f.to Folchi

XV. Restituzione copione³²

³⁰ «NULLA PER LA CENSURA» ds. con nastro rosso.

³¹ Nulla osta prestampato compilato a penna nera; data apposta a mezzo di timbro. Alla sinistra della firma, ms. a penna nera, è stampigliato il timbro del Ministero del Turismo e dello Spettacolo.

14 DIC. 1961

ALLA PREFETTURA

Ufficio dell'Addetto
Stampa

NAPOLI

IV – Censura Teatrale

CT/20582/18795

n. 4

: Autorizzazione alla rappresentazione di lavori teatrali.–

Il Signor Giuseppe Improta, delegato alla presidenza del Teatro Stabile della Città di Napoli, ha rimesso per la revisione i lavori teatrali “L’UOMO CHE ANDRÀ IN AMERICA” di Dino Buzzati e “QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE” di Vitaliano Brancati.

Si trasmettono a codesta Prefettura i testi predetti, corredati dei relativi provvedimenti di autorizzazione alla rappresentazione, con preghiera di volerne cortesemente curare la consegna all’interessato.

IL DIRETTORE GENERALE

F.to DE PIRRO

³² Ds. su un foglio di carta velina; data e firma apposte a mezzo di timbro.

Prospetto dei documenti conservati

N.	Data	Nome		Note	N. p.
RAFFAELE					
FRT, 207/5740					
I	30.10.50	Scheda valutativa			483
II	02.11.50	Copione	a.	Frontespizio e nulla osta	483
			b.	Testo	485
III	26.01.51	Richiesta di revisione			491
IV	09.02.51	Articolo di giornale		<i>Le disavventure dell'audace Raffaele</i> , in «La Libertà», 9 febbraio 1951	491
V	15.02.51	Appunto per il Sottosegretario			492
VI	13.04.51	Articolo di giornale		l.l., <i>Raffaele e i censori</i> , in «l'Unità», 13 aprile 1951	493
VII	23.11.61	Scheda valutativa		Con una minuta in carta velina	494
VIII	30.11.61	Copione	a.	Nulla osta	495
			b.	Testo	496
IX	s.d.	Copione		Ds., senza segni ms., testo del solo atto I	--
FRT, 914/19547					
I	27.12.60	Richiesta di revisione			502
II	07.01.61	Scheda valutativa		Con una minuta in carta velina	502
III	16.01.61	Copione	a.	Nulla osta	506
			b.	Testo	506
IV	s.d.	Appunto ms.			508
V	21.03.62	Richiesta di revisione			508
VI	28.03.62	Scheda valutativa		Con una minuta in carta velina	509
VII	10.04.62	Copione	a.	Copertina	510
			b.	Nulla osta	510
			c.	Testo	510
VIII	17.04.62	Restituzione copione			511
LA GOVERNANTE					
Fasc. 624/7426					

I	14.12.51	Richiesta di revisione		Già edito in Sonia Gentili, <i>Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia</i> , Roma, Carocci, 2016, p. 169	513
II	14.12.51	Scheda valutativa		Già edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., pp. 170-171	513
III	20.12.51	Verbale di Commissione		Già edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., pp. 169-170	515
IV	04.01.52	Lettera		Già edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., pp. 171-172	516
V	10.01.52	Appunto per il Sottosegretario		Con una minuta (doc. I del fasc. 14655)	518
VI	18.01.52	Copione	a.	Frontespizio e nulla osta	519
			b.	Testo con note ms.	520
VII	s.d.	Copione	a.	Copertina	543
			b.	Testo	543
VIII	s.d.	Copione	a.	Testo	544
IX	26.01.52	Restituzione copione		Già edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., p. 174	551
X	23.03.51 [ma 52]	Appunto per il Sottosegretario		Con due copie, di cui una conservata nel fasc. 14655 (doc. II). Le copie riportano la data 29.03.52. Già edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., p. 173	552
XI	25.11.53	Lettera			554
XII	27.09.84	Lettera		Conservata in fotocopia anche nel fasc. 14655 (doc. XXVII)	555
Fasc. 624/14655					
I	[10.01.52]	Appunto per il Sottosegretario		Minuta del doc. V del fasc. 7426, a cui si rimanda per la trascrizione	--
II	29.03.52	Appunto per il Sottosegretario		Copia del doc. X del fasc. 7426 (edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., p. 173)	--
III	21.10.55	Lettera			556
IV	s.d.	Lettera			556
V	16.08.56	Richiesta di revisione			557
VI	12.09.56	Proposta di valutazione			557

VII	22.09.56	Proposta di valutazione			558	
VIII	s.d.	Proposta di valutazione			558	
IX	s.d.	Rassegna stampa			559	
X	29-30.09.56	Articolo di giornale		<i>Censura amara</i> , in «Tutto Roma», III, 28, 29-30 settembre 1956, p. 4 (articolo marcato con segni a matita blu)	--	
XI	02.10.56	Verbale di commissione			560	
XII	03.10.56	Appunto per il Direttore Generale		Con una copia. Edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., pp. 174-175	561	
XIII	08.10.56	Verbale di commissione		Edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., pp. 175-176	563	
XIV	08.10.[5]6	Appunto per il Sottosegretario			564	
XV	s.d.	Proposta di valutazione			565	
XVI	15.10.56	Lettera		Edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., p. 177	566	
XVII	[...].10.56	Copione	a.	Copertina		567
			b.	Nulla osta		567
			c.	Testo		568
XVIII	s.d.	Copione		Il copione, ds. con nastro viola, presenta appunti e sottolineature (tutti relativi alle battute del personaggio di Elena) e refusi corretti a penna blu	--	
XIX	24.10.56	Restituzione copione		Edito in S. Gentili, <i>Novecento scritturale</i> , cit., p. 178	584	
XX	29.10.56	Rassegna stampa			585	
XXI	30.10.56	Lettera			585	
XXII	[31].10.[56]	Rassegna stampa			586	
XXIII	31.10.56	Rassegna stampa			587	
XXIV	03.11.56	Rassegna stampa			587	
XXV	23.12.60	Invio documentazione			588	
XXVI	s.d.	Rassegna stampa			588	
XXVII	27.09.84	Lettera		Cfr. doc. XII del fasc. 7426	--	
LE TROMBE D'EUSTACHIO						
FRT, 288/7635						
I	02.02.52	Scheda valutativa			590	
FRT, 648/15108						
I	02.02.52	Copione	a.	Copertina	Documento afferente al fasc. 7635	592
			b.	Frontespizio e		592

				nulla osta			
			c.	Testo		593	
II	31.12.56	Richiesta di revisione				596	
III	10.01.57	Scheda valutativa				597	
IV	11.01.57	Copione	a.	Nulla osta		598	
			b.	Testo		598	
V	11.01.57	Restituzione copione				599	
DON GIOVANNI INVOLONTARIO							
FRT, 600/14157							
I	18.01.56	Richiesta di revisione				600	
II	30.04.56	Richiesta di revisione				601	
III	[08.05.56]	Proposta di valutazione				601	
IV	[11.05.56]	Proposta di valutazione				602	
V	s.d. [post 11.05.56]	Appunto ms.				603	
VI	26.05.56	Scheda valutativa				603	
VII	26.05.56	Copione	a.	Nulla osta		605	
			b.	Testo		605	
VIII	26.05.56	Restituzione copione				615	
IX	30.05.56	Scheda valutativa				616	
X	20.03.58 [ma [...].56]	Copione	a.	Nulla osta		617	
			b.	Testo		617	
XI	07.06.56	Restituzione copione				625	
XII	26.02.58	Richiesta di revisione				626	
XIII	15.03.58	Scheda valutativa				627	
XIV	s.d.	Appunto ms.				628	
XV	s.d.	Richiesta di revisione				629	
XVI	14.10.61	Richiesta di revisione				630	
XVII	30.10.61	Scheda valutativa				Con una copia in carta velina	631
XVIII	08.11.61	Copione	a.	Nulla osta		633	
			b.	Testo		634	
XIX	10.11.61	Restituzione copione				637	
XX	10.11.61	Invio documentazione				637	
XXI	16.11.61	Lettera				638	
XXII	07.12.61	Invio documentazione				640	
XXIII	s.d.	Bozzetto costume				Bozzetto della divisa del tenente, disegnato a matita e pastelli colorati, accompagnato da un cartoncino verde, su cui era preced. incollato	--
XXIV	22.01.62	Richiesta di revisione				641	
XXV	03.02.62	Scheda valutativa				Con una copia in carta velina	642
XXVI	06.02.62	Nulla osta				643	

XXVII	08.02.62	Restituzione copione		643
UNA DONNA DI CASA				
FRT, 723/16542				
I	25.01.58	Lettera		645
II	s.d.	Proposta di valutazione	Con una copia	647
III	s.d.	Appunto ms.		649
IV	28.01.58	Appunto per il Direttore Generale		649
V	28.01.58	Appunto per il Sottosegretario		652
VI	28.01.58	Appunto per il Sottosegretario		Cfr. n. IV
VII	04.02.58	Richiesta di revisione		653
VIII	05.02.58	Invio documentazione		654
IX	06.02.58	Copione	a. Nulla osta	655
			b. Testo	655
X	09.02.58 [t.p.]	Telegramma		663
XI	10.02.58	Restituzione copione		664
XII	11.02.58	Articolo di giornale		<i>Brancati e la censura</i> , in [«Il Giorno»], 11 febbraio 1958, p. [6] (ritaglio, articolo incorniciato a matita rossa)
XIII	s.d.	Articolo di giornale		<i>f.c., Brancati, censura e tromboni</i> (ritaglio privo di intestazione)
XIV	11-12.02.58	Articolo di giornale		<i>La censura ci ha ripensato. Un accordo a Roma per i "tagli" a Brancati</i> , in «Corriere d'informazione», 11-12 febbraio 1958
XV	11-12.02.58	Articolo di giornale		<i>Scongiurato lo sciopero della prosa contro la censura. Compromesso raggiunto sui tagli a Brancati</i> , in «La Notte», 11-12 febbraio 1958
XVI	12.02.[58]	Invio documentazione		667
XVII	12.02.58	Articolo di giornale		<i>Dopo il minacciato sciopero della Compagnia Villi-Santuccio. Scacco alla censura governativa per una commedia di Vitaliano Brancati</i> , in «l'Unità», 12 febbraio 1958
XVIII	12.02.58	Articolo di giornale		<i>D.P., La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori</i> , in «Avanti!», 12 febbraio 1958
XIX	12-13.02.58	Articolo di giornale		<i>La censura ha (quasi) mollato.</i>

			<i>La compagnia Villi-Santuccio rappresenterà Brancati, in «La Notte», 12-13 febbraio 1958</i>	
XX	12-13.02.58	Articolo di giornale	Alessandro De Stefani, <i>Che fa la Direzione dello Spettacolo? Non sa rispettare i propri regolamenti</i>	671
			c.m.p., <i>“Una donna di casa” si farà. I bussolotti della censura, in «Corriere Lombardo», 12-13 febbraio 1958, p. 3</i>	671
XXI	16.02.58	Articolo di giornale	e.p., <i>Teatro Odeon. Una donna di casa. Quattro atti di V. Brancati, in «Corriere della sera», 16 febbraio 1958 (ritaglio incollato su un foglio di carta intestata alla «PREFETTURA DI MILANO UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO RITAGLIO – STAMPA»;</i> articolo marcato con un segno a matita rossa)	--
XXII	16.02.58	Articolo di giornale	Domenico Manzella, <i>Teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati, in «L'Italia», 16 febbraio 1958 (ritaglio incollato su un foglio di carta intestata alla «PREFETTURA DI MILANO UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO RITAGLIO – STAMPA»;</i> articolo marcato con segni a matita rossa; nome dell'autore sottolineato a matita rossa)	--
XXIII	[16.02.58]	Articolo di giornale	Roberto De Monticelli, <i>Fischiate la commedia di Brancati. Una donna di talento fra politica amore e cucina, in «Il Giorno», [16 febbraio 1958], p. 10 (ritaglio incollato su un foglio di carta intestata alla</i>	--

			«PREFETTURA DI MILANO UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO RITAGLIO – STAMPA»)	
XXIV	16.02.58	Articolo di giornale	Icilio Ripamonti, <i>Al teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati</i> , in «Avanti!», 16 febbraio 1958	672
XXV	16.02.58	Articolo di giornale	Giulio Trevisani, <i>Ieri all'Odeon di Milano la "prima" della commedia "proibita". Perché la censura si è accanita sulla "Donna di casa" di Brancati</i> , in «l'Unità», 16 febbraio 1958 (ritaglio incollato su un foglio di carta intestata alla «PREFETTURA DI MILANO UFFICIO STAMPA E SPETTACOLO RITAGLIO – STAMPA»)	--
XXVI	17.02.58	Lettera		674
XXVII	17.02.58	Articolo di giornale	E. Ferdinando Palmieri, <i>"Una donna di casa" rappresentata all'Odeon. Tra applausi e dissensi la novità di Brancati</i> , in «La Notte», 17 febbraio 1958	675
XXVIII	17-18.02.58	Articolo di giornale	Carlo Terron, <i>Agitazione all'Odeon per un Brancati postumo. Buone donne di casa non scrivete commedie!</i>	676
			casàlb, <i>Il pubblico alle prime. Dieci anni di ritardo</i>	678
			a. r., <i>Ridotto</i> , in «Corriere Lombardo», 17-18 febbraio 1958	--
XXIX	17-18.02.58	Articolo di giornale	Orio Vergani, <i>Una discussa commedia all'Odeon. Brancati postumo</i> , in «Corriere d'informazione», 17-18 febbraio 1958	679
XXX	24.02.5[8]	Lettera		680
IL VIAGGIATORE DELLO SLEEPING N. 7 ERA FORSE DIO?				
FRT, 777/17605				
I	05.01.59	Richiesta di revisione		682
II	06.01.59	Invio documentazione		682

III	14.01.59	Scheda valutativa		683
IV	23.01.59	Copione	a. Nulla osta	684
			b. Testo	--
V	23.01.59	Restituzione copione		685
QUESTO MATRIMONIO SI DEVE FARE				
FRT, 855/18795				
I	06.03.60	Richiesta di revisione		686
II	31.03.60	Scheda valutativa		Con una copia in carta velina 687
III	01.04.60	Articolo di giornale		Vice, <i>Teatro del Convegno</i> . Questo matrimonio si deve fare! di V. Brancati, in «l'Unità», 1 aprile 1960 (ritaglio, l'indicazione della testata è ds., ms. a penna blu è riportato il n. di fasc.) --
IV	01.04.60	Articolo di giornale		Roberto De Monticelli, <i>Al Convegno "Questo matrimonio si deve fare". I maniaci provinciali di Brancati</i> , in «Il Giorno», 1 aprile 1960, p. 6 (marcato con segni a matita rossa) --
V	01.04.60	Articolo di giornale		e.p., <i>Teatro del Convegno</i> . Questo matrimonio si deve fare tre atti di Vitaliano Brancati, in «Corriere della sera», 1 aprile 1960, p. 6 688
VI	01.04.60	Articolo di giornale		Domenico Manzella, <i>Una novità postuma di Brancati al Convegno</i> . Questo matrimonio si deve fare! (ma, invece, non si farà), in «l'Italia», 1 aprile 1960, p. 3 (marcato con un segno a matita rossa) --
VII	01-02.04.60	Articolo di giornale		Orio Vergani, <i>Brancati inedito al Convegno</i> . Questo matrimonio si deve fare, in «Corriere d'informazione», 1-2 aprile 1960, p. 9 (marcato con un segno a matita rossa) --
VIII	01-02.04.60	Articolo di giornale		Vice, <i>Novità di Brancati ieri al Convegno</i> . Non si farà questo matrimonio, in «La Notte», 1-2 aprile 1960, p. 9 --

				(marcato con un segno a matita rossa)		
IX	01-02.04.60	Articolo di giornale		Carlo Terron, <i>Novità postuma di Brancati al Convegno. Satira di ieri morde anche oggi</i> (marcato con un segno a matita rossa)	--	
				a.r., <i>Ridotto</i> , in «Corriere Lombardo», 01-02 aprile 1960, p. 3	--	
X	04.04.60	Copione	a.	Nulla osta	A p. 1, i nomi dei personaggi sono sottolineati a penna blu; copione numerato da p. 1 a 28 per l'Atto I, da p. 1 A a 24 A per l'Atto II, da p. 1 B a 20 B per l'Atto III.	690
			b.	Testo	--	
XI	11.04.60	Restituzione copione			691	
XII	22.11.61	Richiesta di revisione		Con una copia in carta velina	691	
XIII	01.12.61	Scheda valutativa		Con una copia in carta velina	692	
XIV	09.12.61	Nulla osta			693	
XV	14.12.61	Restituzione copione			694	

F) Edizione dei copioni de *L'Arialda* (FRT)

Nota al testo

La presente edizione ha come fine quello di individuare l'effettivo peso degli interventi censori nel testo de *L'Arialda* effettivamente portato sulle scene. Si tratta di un primo tassello atto alla risoluzione della questione che si potrà dirimere definitivamente solo una volta collazionati tutti i copioni de *L'Arialda* che sono pervenuti fino a noi e non esclusivamente quelli conservati nel FRT¹.

1. Le redazioni e i testimoni

Gli otto copioni de *L'Arialda* di Giovanni Testori per la regia di Luchino Visconti conservati nel Fondo Revisione Teatrale dell'Archivio Centrale dello Stato (b. 899, fasc. 19353 e 19431) testimoniano le tre distinte redazioni della commedia sottoposte al controllo governativo, e cioè (seguendo l'ordine cronologico, a partire dalla prima versione recapitata agli uffici):

- redazione A (copioni A.I e A.II);
- redazione B (copioni B.I e B.II);
- redazione C (copioni C.I, C.II e C.III).

L'ottavo copione, *Abis*, si distingue per una particolare fisionomia: consegnato ai censori con tutta probabilità insieme a B.I e B.II, reca una versione anteriore a quella della redazione A (A.I e A.II vengono tirati da *Abis*) e più vicina all'originale dato alle stampe per i tipi di Feltrinelli. Oltre a ciò, *Abis* presenta interventi manoscritti da parte di un esponente della compagnia (identificabile probabilmente con Marcello Aliprandi, assistente di Visconti) che vengono accolti a testo solo nella redazione B, e interventi censori successivi all'acquisizione della redazione B da parte degli uffici ministeriali. Si tratta forse di una copia di lavoro che viene inoltrata ai revisori per mostrare le modifiche effettuate dalla stesura originale dell'opera fino alla seconda redazione sottoposta a censura.

2. L'edizione

2.1 Il testo

¹ Per una rassegna dei copioni de *L'Arialda*, cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luchino Visconti*, cit., p. 10.

A testo viene trascritta la redazione C, rispettandone le caratteristiche formali e interpuntive. Il segno |, seguito da un numero tra parentesi quadre, indica la fine di una pagina e l'inizio della successiva (si segue la numerazione dattiloscritta sui copioni C.I, C.II e C.III).

Pur adottando un criterio tendenzialmente conservativo, vengono uniformati secondo l'uso corrente: i puntini sospensivi (ridotti sempre ai canonici tre), gli accenti (es. *perchè* > *perché*, *sù* > *su*, *si* > *sì*), gli apostrofi (es. *un pò* > *un po'*, *sto* > *'sto*). A fine periodo, laddove assente il segno interpuntivo e salvo diverse indicazioni, viene sempre inserito il punto fermo. Vengono corretti i refusi (es. *quella besti* > *quella bestia*).

I rientri sono uniformati, i nomi dei personaggi vengono sempre trascritti in maiuscoletto, le didascalie in corsivo.

2.2 L'apparato

Quattro fasce d'apparato registrano le lezioni delle redazioni precedenti a C (quando divergenti da C), gli interventi manoscritti sui copioni (sia di regia che di censura), le correzioni editoriali:

- la prima fascia d'apparato, contraddistinta da un apice numerico, riporta in forma genetica le modifiche sostanziali (inserimenti, omissioni, varianti) intercorse tra le varie redazioni (compresa Abis). Non vengono segnalate: lievi varianti formali (es. *essere* > *esser*, *d'andarmene e di* > *d'andarmene, di*), grafico-fonetiche (es. *bè* > *beh*, *stasera* > *stassera*) e interpuntive (es. *illusioni, con* > *illusioni. Con*)². Quando le varianti coinvolgono vaste porzioni testuali (ad es. la scena I, 2, quasi interamente soppressa in B e C), si rimanda alle appendici riportate in calce all'edizione;
- la seconda fascia d'apparato (con lettere minuscole per apice), testimonia gli interventi manoscritti (cassature, varianti, inserimenti) operati sulle pagine dei diversi copioni da esponenti della compagnia (quindi per volere dell'autore e/o del regista). In alcuni casi, viene riportato anche il testo dattiloscritto su carte sciolte aggiunte successivamente alla stesura del copione e il cui inserimento è indicato mediante segni manoscritti. Se le battute coinvolte dall'intervento manoscritto sono state poi modificate o cassate nella redazione successiva e perciò non figurano a testo (bensì nella prima fascia d'apparato), in nota vengono precedute dal simbolo †;
- la terza fascia d'apparato, per i cui apici ci si serve di lettere maiuscole, riporta gli interventi manoscritti operati dai censori (sottolineature, cassature, marcature, postille, testo incorniciato, cerchiato, racchiuso tra parentesi ecc.). Come per gli interventi della compagnia, qualora il testo coinvolto dalle correzioni censorie sia poi stato cassato nelle redazioni seguenti, in nota viene preceduto dal simbolo †. Si indica sempre la penna utilizzata per l'intervento manoscritto. Laddove è stato possibile ipotizzare l'identità dell'autore della nota, il nome del censore viene indicato tra parentesi tonde;

² Date le finalità della presente edizione, si è scelto di non segnalare le varianti formali anche quando di particolare interesse linguistico e stilistico. Ad esempio, viene tralasciata la resa in dialetto meridionale di alcune battute di Gaetana, verificatasi nel passaggio da A a B (es. A e Abis: *Guardami in faccia.* > B e C: *Guardame 'n faccia.*).

- la quarta e ultima fascia d'apparato, contrassegnata dal simbolo *, denuncia le correzioni editoriali. Queste coinvolgono solo gli errori evidenti che possono inficiare la comprensibilità delle battute (es. *Apri se sentirai che bello!* > *Apri e sentirai che bello!*). Vengono segnalate anche eventuali integrazioni editoriali (come ad es. la dicitura *Primo tempo*, assente in C).

In tutte le fasce d'apparato, se non indicato diversamente, le note si riferiscono a C.

Tavola delle correzioni e dei segni diacritici

c./cc.	carta/carte
cass.	cassato; cassatura
cfr.	confronta
corr.	corretto
ds.	dattiloscritto
inf.	inferiore
ms.	manoscritto
p./pp.	pagina/pagine
<i>sic</i>	<i>sic erat scriptum</i>
spscr.	soprascritto
	cambio pagina
	segno di a capo
[...]	testo omesso
†	testo cassato/modificato nelle successive redazioni

Edizione

L'ARIALDA^A

di:

GIOVANNI TESTORI |

^A L'ARIALDA] C.I: nel margine superiore della p. è ms. a matita rossa (F. Muti) la seguente nota: con tagli alle pagine: 5-7-26-30-31-34-36-45-46-57-63-72.

Personaggi

Repossi Alfonsina.

Repossi Arialda, sua figlia.

Repossi Eros, suo figlio.

Candidezza Amilcare.

Candidezza Gino,* suo figlio.

Candidezza Stefano, detto Quattretti, suo figlio.

Molise Gaetana, ved. Carimati.

Carimati Rosangela, sua figlia.

Boniardi Mina.

Scotti Oreste.¹

Resnati Adele.

Gariboldi Angelo.

Airaghi Tino.

Carimati Ernesta.²

Donne e uomini, ragazzi e ragazze. |

¹ Scotti Oreste.] *Abis e A: segue* Giannetti Lino.

² Carimati Ernesta.] *ins. in B*

* figlio. || Candidezza Amilcare. || Candidezza Gino,] *ds.* figlio. || Candidezza Gino,

[1]

Primo tempo*

Scena prima

I prati e le siepi intorno alla cava. Sul fondo le ultime case. Il tramonto, immenso, cupo e violento, va spegnendosi nel cielo. Rumori di macchine, qualche voce, qualche richiamo. Entrano l'Angelo e l'Adele.

L'ADELE Angelo?

L'ANGELO E'?

L'ADELE Va' che bello!

L'ANGELO Bello, cosa?

L'ADELE Lì, sulla cava? Non vedi che colori?

L'ANGELO E cosa vuoi che m'importino i colori?

I due si abbracciano.¹

Aspetta, Adele. Aspetta che metto giù la bici.

L'ADELE No. È meglio andar avanti.

L'ANGELO Ma un bacio, almeno²...

I due tornano ad abbracciarsi.

L'ADELE Angelo, la bici...³

L'ANGELO Adele?

L'ADELE Cosa?

L'ANGELO Non so...

L'ADELE Cos'è che non sai?

L'ANGELO Stassera, a furia di baci, ti mangerei.

L'ADELE E tu fallo.

L'ANGELO Sì, e poi, quando t'ho mangiata?

Una pausa.⁴

¹ *I due si abbracciano.] ins.; già in Abis e A*

² *bacio, almeno] B, Abis e A: segue uno*

³ *la bici...] Abis e A: segue Una pausa.*

⁴ *Una pausa.] ins.; già in Abis e A*

* Primo tempo] *indicazione assente in C*

L'ADELE Angelo?

L'ANGELO E'?

L'ADELE Adesso mi sembra proprio come nel "Grand-hotel". Ci vuol talmente poco a esser felici!

L'ANGELO Basta avere una stella come te da stringere, baciare, abbracciare e mangiare.

L'ADELE Angelo? |

[2] L'ANGELO Cosa c'è, Adele?

L'ADELE Volevo dirti una cosa.

L'ANGELO Dilla.

L'ADELE E come faccio? Non posso neanche respirare.

L'ANGELO Dilla così.

L'ADELE Ti amo.

L'ANGELO Come?

L'ADELE Ti amo.

L'ANGELO Dilla forte.

L'ADELE E come, se non tiri via la bocca?^A

L'ANGELO Dilla lo stesso.

L'ADELE Ti amo.

L'ANGELO Più forte.

L'ADELE Ti amo!

L'ANGELO Come nel "Grand-hotel"?

L'ADELE Di più.

L'ANGELO E allora, come?

L'ADELE Come una schiava.

L'ANGELO E schiava di chi?

L'ADELE Del mio re.

L'ANGELO Hai detto schiava?

L'ADELE Schiava.

L'ANGELO E allora su, alza il collo schiava.

^A L'ADELE E [...] la bocca?] A.II: *marcato con un tratto a matita nel margine destro*

L'ADELE Angelo?⁵ No! No! che così mi rompi il corpetto!

L'ANGELO E a te, t'importa più il corpetto o il tuo re?

L'ADELE Il mio re.

L'ANGELO E allora lasciagli fare quel che vuole.^B

Un'altra pausa. Dal sentiero vengono alcuni rumori.

L'ADELE Angelo? C'è qualcuno.

L'ANGELO E dove?

L'ADELE Non so, m'è sembrato di sentir dei rumori.

L'ANGELO I soliti! Come se ci fosse solo qui, da venire!

L'Angelo torna ad abbracciare l'Adele.

L'ADELE No, Angelo. È meglio andar avanti.

L'Angelo raccoglie la bici. ↓

[3] Angelo? Fai vedere, Angelo?

L'ANGELO E cos'è che vuoi vedere?

L'ADELE Che occhi stravolti!

L'ANGELO Sei tu.

L'ADELE Io?

L'ANGELO Sì, tu. È tutta la voglia che ho di baciarti, starti insieme, abbracciarti. Non sento neanche più la stanchezza, adesso.

L'ADELE Oh, se è per quello, non la sento più neanche io.

I due s'abbracciano ancora, poi escono.⁶ Un lungo silenzio. Si sente ovattato dalla lontananza il rumore di qualche macchina. Poi qualche voce e qualche fruscio. Entrano il Gino e la Rosangela.

LA ROSANGELA Be' senta, terrona, proprio terrona, no, perché mio papà...

IL GINO Suo papà?

LA ROSANGELA Era di qui.

IL GINO E di qui, dove?

LA ROSANGELA Di Brusuglio.

⁵ L'ADELE Angelo?] *Abis e A: segue Una pausa. I due restano a lungo abbracciati.*

⁶ *poi escono.] Abis e A: segue cfr. Appendice I*

^B No! No [...] che vuole.] *Abis: marcato nel margine sinistro con segni a matita marrone (N. de Pirro) e blu No! No! [...] il corpetto!] A.II: marcato con un tratto a matita nel margine destro*

IL GINO Ah, di Brusuglio! Glien'ho dati quattro, di goal, un mese fa, alla squadra del suo paese.

LA ROSANGELA Perché, lei gioca?

IL GINO Come no! Tocchi qui che muscoli!^{7c}

Il Gino fa per abbracciare la ragazza.

LA ROSANGELA No, no...

IL GINO Perché, cosa si deve fare per abbracciarla? Domanda scritta?

Una pausa.

Be'? allora? S'è offesa? Non parla più? Ma cos'ho fatto? Ho approfittato del calcio per entrare in confidenza⁸. Cosa^a mi tocca sentire prima? Tutto il romanzo? E allora sentiamo, su, sentiamo! Era arrivata a Brusuglio.

LA ROSANGELA Ah, be', se le pesa^b tanto, possiamo tornar indietro. Tanto, è tre giorni che ci conosciamo? E in altri tre ci dimenticheremo. |

[4] IL GINO Più terrona di così!

LA ROSANGELA Cos'ha detto?^c

IL GINO Ho detto, più terrona di così. Vi saltan subito i nervi a voi.

LA ROSANGELA Come, i nervi?

IL GINO Sì, insomma...

LA ROSANGELA E poi senta: cos'è questa storia della terrona? Lo dice per mia mamma?

IL GINO No, non lo dico per nessuno.

Una pausa.

E adesso vuol andar avanti? Ma un po' in fretta, se no torno a casa che non ho combinato niente anche stassera.

LA ROSANGELA Ma lei fa così con tutte?

IL GINO Con quelle che mi piacciono.

LA ROSANGELA E ce ne son tante?

⁷ che muscoli!] *B, Abis e A: segue* E adesso tocchi un po' più su.

⁸ entrare in confidenza] *Abis e A: tirarla un po' più vicino*

^a † per tirarla [...] vicino. Cosa] *Abis e A.I: corr. in per entrare in confidenza. Cosa a penna blu e matita rossa*

^b se le pesa] *ds. se la pesa in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^c LA ROSANGELA Cos'ha detto?] *ds. LA ROSANGELA Coas'ha detto? in C.I, C.II e C.III: corr. a penna blu*

^c † IL GINO Come [...] più su.] *Abis: marcato nel margine sinistro con segni a matita marrone (N. de Pirro) e blu*

† Come no! [...] più su.] *A.I: marcato con un segno a matita blu nel margine destro*

† E adesso [...] più su.] *B.I: sottolineato e marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

IL GINO* Dipende. Anche lì, si va a gradi. Allora; dopo che suo papà è morto...

LA ROSANGELA Be', quello può dirlo senza ridere.

IL GINO E chi ride? M'è poi morta anche a me la mia mamma, che son sì e no sei mesi.

LA ROSANGELA Ah, ecco.

IL GINO Allora, dopo quello?

LA ROSANGELA Abbiamo dovuto sistemar ospedale, medici e medicine.

IL GINO E dal Pero, com'è che siete venuta via?

La Rosangela non risponde.

V'han mandato fuori?

LA ROSANGELA Avevamo degli arretrati.

IL GINO E poi?

LA ROSANGELA E poi, lo sa anche lei. La sorella di mio papà, ci ha detto che qui c'era un locale.

IL GINO Un locale?

LA ROSANGELA Un locale, sì un locale dove dobbiamo far tutto: mangiare, dormire, lavare...

Una pausa.

IL GINO Finito?

La ragazza abbassa la testa come per acconsentire. |

[5]^D E allora, su. Tocchi, tocchi qui i muscoli della mezzala.^E

LA ROSANGELA Ma, Gino?

IL GINO Su, faccia la brava.

LA ROSANGELA Ma perché mi abbraccia subito?

^D C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato

^E E allora, [...] della mezzala.] Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro

* son tante? || IL GINO] ds. son tante. || IL GINO

IL GINO E te perché mi chiami⁹ subito Gino? Tocchi, tocchi, qui. Non vuole? E allora tocco io lei.
Oh, Rosangela! Terrona mia!^F

LA ROSANGELA Ma perché dice sempre terrona?

IL GINO Perché? Può darsi che il fatto d'esser terrona, mi faccia piacere. Apri la bocca, su. Cosa credi? Non voglio mica ammazzarti. Su, apri. Apri e sentirai* che bello!^G

LA ROSANGELA Se è per quello, si tolga l'illusione: ho già provato e ho già sentito.

IL GINO E allora perché tutti 'sti versi?

LA ROSANGELA Perché voglio esser sicura.

IL GINO E sicura di cosa?

LA ROSANGELA Che non lo fa per scherzo.^H

IL GINO Ma le pare che il Candidezza, sia uno che queste cose le fa per scherzo? Non faccio il meccanico come quello che aveva insieme l'altra sera, io! Vendo frutta e verdura, e la vendo in proprio. Venga, venga a trovarmi in negozio. "Signora di qua, signora di là..."

LA ROSANGELA Ma, Gino...

IL GINO E lei? Cosa vuole lei? Insalata? E allora eccola qua la mia insalata fresca.

LA ROSANGELA Gino.

IL GINO Tirata¹⁰ su^d adesso, adesso, dall'ortaglia.

A poco a poco la Rosangela si lascia prendere nell'abbraccio del Gino.^I

E adesso, pensa ancora che sia uno scherzo? Su, rispondi. Lo pensi¹¹ ancora?

La Rosangela sorride, poi i due s'introducono nel folto della siepe. Ancora qualche richiamo e qualche voce. Quindi dalla parte opposta entrano, in punta di piedi, il Quattretti e il Tino.^J |

[6] IL QUATTRETTI Ecco, devon essere qui.

⁹ te perché mi chiami] *Abis e A:* lei, perché mi chiama

¹⁰ E lei? [...] IL GINO Tirata] *Abis e A:* Eccola qui, tirata

¹¹ rispondi. Lo pensi] *Abis e A:* risponda. Lo pensa

^d † IL GINO Eccola qui, tirata su] *Abis: corr. in* IL GINO Tirata su a penna blu

^F IL GINO E [...] Terrona mia!] *Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

E allora tocco io lei] *C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro; C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

^G Perché? Può [...] che bello!] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

^H LA ROSANGELA Ma, Gino? [...] per scherzo.] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^I E lei? [...] del Gino.] *B.I: marcato con segni a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

eccola qua [...] insalata fresca.] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^J A poco [...] il Tino.] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

* Apri e sentirai] *ds. Apri se sentirai*

IL TINO Ma sei sicuro che non sia l'Enrica?

IL QUATTRETTI Che Enrica. L'Enrica la conosco bene: è grande e grossa come un baule. Questa qui, invece, è tutta per il lungo. Lo vedi, se avevo ragione? È venuto qui per far un'altra volta le corna a quella povera oca. E allora se vuole che stia buono, sganci anche 'sta volta.

Una pausa.

Senti? Sono loro.

IL TINO E come fai a esser sicuro?

IL QUATTRETTI T'ho detto che li ho visti venir qui.

IL TINO Ma qui è pieno...

IL QUATTRETTI Sta' in silenzio, va, sta' in silenzio, che più che cretinate non riesci a dire! Del resto la tua parte la sai qual è: provare che li hai visti. Al resto, lascia; ci penso io.

Il Quattretti fa qualche passo, si alza, poi subito si riabbassa.

Cucù.

Silenzio.

Cucù?

Silenzio.

Signor Candidezza?

Da dietro la siepe spunta la sagoma del Gino. Una pausa.

Signor Candidezza. Mi sente?

IL GINO (*Dalla siepe*) Ancora tu? Corri a casa, scemo! Corri se non vuoi che venga lì ad ammazzarti di botte!

IL QUATTRETTI Certo che corro, tanto ormai ho già visto.

IL GINO No. Tu non hai visto niente.

IL QUATTRETTI Invece ho visto e stassera l'Enrica saprà tutto.

IL GINO Cos'hai detto?

IL QUATTRETTI Ho detto che stassera l'Enrica saprà tutto! A meno che non sganci.

IL GINO Sberle, ecco quel che sgancio! Sberle e calci!

IL QUATTRETTI E allora su, fuori! Non puoi proprio lasciarla neanche un momento la tua dama? Ti sei proprio innamorato tanto¹²?

¹² Ti sei proprio innamorato tanto] B, *Abis e A*: O sei lì coi calzoni slacciati

IL GINO Innamorato sì, innamorato no,¹³ la mia dama non la lascio certo per far piacere a te! Ci vedremo a casa e allora arrangeremo i conti.^K

IL QUATTRETTI Come vuoi, tanto non t'ho visto solo io. C'è anche il Tino, qui. | [7]^L (*al Tino*) Diglielo, Tino, su, diglielo che l'hai visto anche tu. Ecco, è proprio lei: la terroncella che è arrivata l'altro giorno.

IL GINO Ritira quel che hai detto, merdone! Ritiralo o salto fuori così come sono e ti strozzo!

IL QUATTRETTI No! Non ritiro niente!^M

IL GINO E allora, ecco!

IL QUATTRETTI Ecco, un corno!

Con un salto, il Gino balza dalla siepe. Uno da una parte e uno dall'altra, il Quattretti e il Tino scappan via.¹⁴ Il Gino insegue il fratello. Si sentono i passi dei due accavallarsi, mentre dalla siepe vien avanti la Rosangela.^N

(*Da fuori*) Lasciami andare! Ho detto di lasciarmi andare!

IL GINO (*Da fuori*) No! Tu vieni là, domandi perdono alla signorina e giuri di non dir niente!

IL QUATTRETTI (*Da fuori*) Invece dirò tutto quel che mi piace.

IL GINO (*Da fuori*) Sì? E allora giù sberle! Giù sberle ancora. Va bene così?

LA ROSANGELA Gino? Cosa fa, adesso, Gino?¹⁵

Il Gino entra trascinandosi il fratello.

¹³ Innamorato sì, innamorato no,] *B, Abis e A: I calzoni ce li ho come devono essere e*

¹⁴ *scappan via.*] *Abis e A: segue IL GINO Un corno? Un corno, a me? Un corno nel culo, ti metto! E fin in fondo!*
† *Un corno [...] in fondo!*] *ins. in Abis*

¹⁵ *adesso, Gino?*] *B, Abis e A: segue IL GINO (Da fuori) Non abbia paura, signorina. Sto facendogli vedere che con me si deve rigar dritto.*

^e † *IL QUATTRETTI Ecco, un [...] a me?*] *A.I: cass. a matita rossa*

† *Con un [...] in fondo!*] *Abis: cass. a matita rossa*

^K *IL QUATTRETTI E [...] i conti.*] *Abis: marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

E allora [...] i conti.] *A.I: marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

† *E allora [...] devono essere*] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

† *O sei [...] calzoni slacciati?*] *B.I: incorniciato con segni a matita (D. Zuccaro) e matita rossa e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

^L *C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

^M *IL QUATTRETTI Come [...] ritiro niente!*] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Ritira quel [...] ti strozzo!] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

merdone!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; Abis: sottolineato con tratti a matita marrone (N. de Pirro); A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

fuori così come] *A.I: sottolineato a matita blu*

così come sono] *C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro; C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

^N *Con un [...] la Rosangela.*] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

IL GINO Ti bastano?

IL QUATTRETTI Vigliacco! Porco! Giusto perché sei più grande!

IL GINO Certo! E proprio perché son più grande, voglio che tu mi stia sotto così, come un cane!

LA ROSANGELA Gino! Adesso basta, lo lasci.

IL GINO No. Prima deve domandar perdono e giurare che non dirà niente.

IL QUATTRETTI E invece dirò tutto.^{16 f}

IL GINO E allora prendi anche questa, faccia di troia!^{17 g o}

LA ROSANGELA Gino! Basta, Gino! Non vede? Gli ha già fatto male...

IL GINO Cosa vuole che sia? Un po' di sangue fa bene a questi ricattatori qui! Gli cambia le idee.

Lasciando per un attimo il fratello.

Calmato, adesso? Deciso? |

[8] IL QUATTRETTI E deciso a cosa?

IL GINO^h A chieder scusa qui, alla signorina.

IL QUATTRETTI E perché?

IL GINO Perché le hai dato della terrona.

IL QUATTRETTI Ma io...

IL GINO Tu, cosa?

Levando dalla tasca un fazzoletto e gettandolo ai piedi del fratello.

To'. E pulisciti che, così, fai schifo.

Mentre il Quattretti cerca di tamponar la ferita.

¹⁶ dirò tutto.] *Abis: segue* IL GINO Cosa? || IL QUATTRETTI Tutto!

¹⁷ faccia di troia!] *Abis: segue* LA ROSANGELA Gino! || IL GINO E poi questa! Sei a posto adesso o vuoi che ti faccia saltar il cervello? || IL QUATTRETTI Son a posto una merda! Tanto, o sganci o la bocca, a me, non la chiude nessuno! || IL GINO Nessuno? E allora te la chiudo io!

^f † IL GINO Cosa? || IL QUATTRETTI Tutto!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^g E invece [...] di troia!] *A.I: cass. a matita rossa*

† LA ROSANGELA Gino! [...] chiudo io!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^h IL GINO] *B: ds. IL GINO% corr. in B.II a penna blu*

^o E allora [...] di troia!] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

faccia di troia!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

Allora, glielo vuoi chieder scusa, sì o no?

LA ROSANGELA Lo lasci stare, Gino. Tanto, non ha fatto apposta.

IL GINOⁱ In ginocchio!^{18 j}

*Il Quattretti s'inginocchia.*¹⁹

E adesso giura. Giura che di quel che hai visto non dirai niente, né all'Enrica, né a nessuno. Giura.^{20 k}

IL QUATTRETTI Giuro.

Una pausa.

IL GINO Visto, come si fa? Adesso alzati e fila a casa. E silenzio anche col vecchio. Capito?

Il Quattretti si alza, si guarda attorno, poi prende il sentiero e comincia a uscire.

(Al Quattretti che si allontana) Ah, e dillo anche al tuo bel socio là, che un'altra volta si guardi bene dal darti una mano, perché se no saran sberle e calci anche per lui.

(Alla Rosangela) Mi scusi, sa, signorina. Ma con dei tipi come mio fratello, se non si fa così, da un momento all'altro ci si trova a esser sotto. E adesso cambiamo posto che sarà meglio per tutti...

Il Gino e la Rosangela attraversano la siepe, poi scompaiono sul fondo. Ormai l'ombra ha invaso ogni cosa. Restano, nel cielo, lunghi lembi di nuvole sanguinanti, mentre sul fondo si accendono le luci | [9] delle case e delle strade. Tenendosi stretti e camminando piano piano, rientrano l'Angelo e l'Adele.

L'ADELE Bisognerà poi pensare anche alla casa...

L'ANGELO Oh, per quello c'è tempo!

L'ADELE Be', mica tanto, Angelo! Cosa vuoi, l'ottobre è subito qui.

I due guardano un momento tutt'attorno, poi sempre tenendosi stretti e di tanto in tanto abbracciandosi, escono. Ancora qualche fischio, l'eco di qualche radio e, sulla camionale, il passar di macchine e autocarri. Entrano l'Amilcare e l'Arialda.

L'ARIALDA Si figuri, Amilcare! Con tutti gli anni che abbiamo sulle spalle, è proprio il caso di metterci qui a far i romantici! A me, poi, e la sua Vittoria lo sapeva, son sempre piaciute le cose che van giù diritte. Ci si deve, per questa e per quella ragione, metter assieme? Si studia tutto,

¹⁸ In ginocchio!] *ins. in Abis; Abis: segue Il Quattretti esita. || Ho detto in ginocchio!*

¹⁹ *Il Quattretti s'inginocchia.] ins.; già in Abis*

²⁰ nessuno. Giura.] *Abis: segue Una pausa. || Giura, stronzo di uno stronzo!*

ⁱ A.I: nel margine destro, in corrispondenza del nome del personaggio, è presente un segno a matita rossa

^j † Ho detto in ginocchio!] *Abis: cass. a matita*

^k † Giura, stronzo di uno stronzo!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

carattere compreso, e poi se sembra il caso, insieme ci si mette. E a me pare che noi, ormai abbiamo studiato e ristudiato anche* troppo.

L'AMILCARE Ha ragione, Arialda. La mia povera Vittoria lo diceva sempre; chi sposa la Reposi, sposa un tesoro.

L'ARIALDA Un tesoro un po' stagionato e duretto.

L'AMILCARE Ecco. È quel che volevo dir anch'io.

L'ARIALDA Che son stagionata?

L'AMILCARE No, no l'altro. Perché non si tratta di far i romantici, Arialda. Cerchi di capire. Il fatto è che un minimo d'affetto,²¹ un minimo di maniere... Lei invece, tutte le volte che le dico, andiamo; ecco arriva fin a qui e qui si ferma.

L'ARIALDA Mi fermo? Mi fermo,²² perché¹ se comincio...

L'AMILCARE E allora una volta tanto cominci.

L'ARIALDA E se le dicessi che qui, alla cava più o meno, è dove va sempre il suo Gino?

L'AMILCARE Taccia, Arialda. Taccia che stasera, tra una cosa e l'altra, li avrei ammazzati tutt'e due. Non una parola han detto, intanto che mangiavano. Solo versi e occhiate, come se si volessero piantar delle coltellate. È anche per quello... †

[10] L'ARIALDA Anche per quello, cosa?

L'AMILCARE Dico, un cuore l'avrà anche lei...

L'ARIALDA Un cuore? Be', pare di sì.

L'AMILCARE Ecco, io, con la Vittoria, ero abituato che, la sera, quando, chiusa bottega, tornavo a casa...

L'ARIALDA Intanto la sua Vittoria era la sua Vittoria. Poi, né lei, né io adesso, abbiamo più gli anni d'allora.

L'AMILCARE Ma star insieme è star insieme.

L'ARIALDA Per quello, caro il mio Amilcare, credo di saperlo.

L'AMILCARE E anche se i capelli son diventati meno e quei pochi han cambiato colore...

L'ARIALDA Lo dice, perché si vede che son tinti?

²¹ un minimo d'affetto,] *ins. in Abis*

²² si ferma. [...] Mi fermo,] *Abis e A: resta.* || L'ARIALDA Resto? Resto,

¹ † qui resta. [...] Resto, perché] *Abis e A.I: corr. in qui si ferma.* || L'ARIALDA Mi fermo? Mi fermo, perché *a penna blu*

* e ristudiato anche] *ds. e studiato anche*

L'AMILCARE Ma, Arialda...

L'ARIALDA No perché, sa, se è per quello, guardi, può star sicuro: è l'unica, ma proprio l'unica civetteria che m'è rimasta. Dato che di buttarmi alla rovina con le mie mani, proprio non mi sentivo.

L'AMILCARE E perché parla di rovina?

L'ARIALDA Be', non son abituata a farmi illusioni.

L'AMILCARE E pensare invece che, in certi momenti, quando guarda e gira via gli occhi... Non so... Vuole che le dica quel che penso?

L'ARIALDA Dica, dica. Tanto, una volta o l'altra, 'ste confidenze dovremo pur cominciare a farcele.

L'AMILCARE Ecco, sotto, sotto si vede che lei...

L'ARIALDA Che io?

L'AMILCARE Andiamo un po' avanti.

L'ARIALDA Amilcare?

L'AMILCARE Eh!²³

L'ARIALDA Mi promette, che non ride?

L'AMILCARE E perché dovrei ridere?

L'ARIALDA Forse sto per dirne una grossa.

L'AMILCARE Dica, dica quel che deve dirmi.

L'ARIALDA Forse stasera mi decido.

L'AMILCARE A fare? |

[11] L'ARIALDA A venire un po' più avanti.

L'AMILCARE Arialda?

L'ARIALDA La prenda così, come l'ultima stupidata della mia vita.

L'AMILCARE L'ultima?

L'ARIALDA Cosa vuole? Ho tanto di quelle rogne e di quel magone^P da mandar giù!

L'AMILCARE Ecco. È proprio questo quel che aspettavo di sentire.

²³ Eh!] *Abis e A*: Dica.

^P magone] *A*: *ds. mangone in A.I cerchiato a matita (F. Muti)*

L'ARIALDA Le sembrerò²⁴ impacciata...^m

L'AMILCARE Non si preoccupi, tanto lei lo sa che son tagliato giù con l'accetta.

L'ARIALDA Amilcare?

L'Arialdà guarda l'Amilcare senza dir niente.

Voglio che sia ben sicuro d'una cosa, e cioè che è la prima, ma proprio la prima volta. Anche col coso là, col Luigi... oh^o Madonna, perché l'ho nominato? Adesso, sta a vedere che ricomincia!

L'AMILCARE E chi ricomincia?

L'ARIALDA No, no, niente. Son delle cose che ogni tanto mi giran così, per la testa! Perché sa, lei ha poi sempre a che fare con una zitella. Su questo non s'illuda!

L'Amilcare s'avvicina all'Arialdà e le appoggia il braccio attorno alla vita.

L'AMILCARE E invece! Non gliel'ho detto anche prima che sotto, sotto, lei dev'essere...

L'ARIALDA Devo essere?

L'AMILCARE Ma!

L'ARIALDA Senta, Amilcare. Come mano lei l'ha pesante, non si può proprio dire di no. Ma sotto, sotto, se vuole, sa esser anche tenero...

Tenendosi timidamente vicini, l'Arialdà e l'Amilcare riprendono a camminare, poi escono. Entrano l'Eros e la Mina.

LA MINA T'ho detto di dirmi chi è!

L'EROS Un cretinetti. Un cretinetti qualunque che non riesco a levarmi di dosso. |

[12] LA MINA Non è vero. Un cretinetti non si guarda come lo guardavi tu.

L'EROS Be', adesso cosa devo fare? Comandar anche agli occhi?

LA MINA Eros!

L'EROS Allora?

LA MINA Dimmi cos'è successo.

L'EROS Non è successo niente. Del resto cosa doveva succedere?

LA MINA Non è vero, Eros! Guarda che faccia hai! Guarda! Sembri uno che ha finito adesso di piangere.

²⁴ Le sembrerò] *Abis e A*: Magari le sembrerò un po'

^m † L'ARIALDA Magari [...] po' impacciata...] *Abis e A.I*: corr. in L'ARIALDA Le sembrerò impacciata... a matita rossa e penna blu

^o oh] *A*: ds. Ho in *A.I* cerchiato a matita (*F. Muti*)

L'EROS Mina!

LA MINA Eros...

L'EROS Basta chiamarmi così, basta!²⁵ Va' fuori dai piedi! Va'! Che a me, più che fastidio non sei capace di dare. Hai capito cos'ho detto?

LA MINA (*Prendendo l'Eros per le braccia*) Eros? Guardami un momento, Eros! Ho detto di guardarmi! Possibile che per te io ci sia solo perché ti servo?^R Possibile?

L'EROS E chi te l'ha comandato d'innamorarti di un tipo come me?

LA MINA Non mi son innamorata io sola, Eros. Quand'eravamo bambini...

L'EROS Sì, quand'eravamo bambini! quand'eravamo bambini, a me dicevano che bisognava ringraziar il padreterno d'essere nati in miseria...

LA MINA Giusto perché non riesco a tirarti fuori dalla testa, giusto per quello, se no...

L'EROS Se no, cosa?

LA MINA Lo griderei a tutti! Ti svergognerei! Ti farei andare in galera!

L'EROS La vuoi piantare, scema! E tira giù le mani, che a me le tue²⁶ mani dan solo fastidio!^S

LA MINA Eros? Ma lo sai cosa dici? Eros?

L'EROS Lo so. Lo so benissimo. Hanno approfittato tutti, di me, quando ero ragazzo. E anche dopo. Siccome ero bello. Cosa credi che piacessi solo a te?^{27 n T}

²⁵ così, basta!] *Abis e A*: così!

²⁶ tue] *B, Abis e A*: vostre

²⁷ a te?] *B, Abis e A*: segue Quando passavo per la piazza, sotto i portici e per le strade, mi venivan dietro tutti come se fossi fatto di brillanti! I signori, i ricchi, quei maiali che m'han ridotto a creder solo ai loro soldi, dopo avermi fatto diventare quel che son diventato! E adesso, a approfittare degli altri, tocca a me. Mi pagano perché faccia quel che vogliono? E io pago voi per far quel che voglio e mi serve. || LA MINA E quello di stassera? || L'EROS Piantala, Mina!

† vogliono?] *Abis e A*: vogliono e li fa godere.

† mi serve.] *Abis*: segue LA MINA Anche l'Iris? || L'EROS Anche lei. Tu, qui. E lei, là, alle feste.

ⁿ † che vogliono [...] godere. E] *Abis*: corr. in che vogliono? E a penna blu e matita rossa; *A.I.*: corr. in che voglio? E a penna blu e matita rossa

† LA MINA Anche [...] alle feste.] *Abis*: cass. a matita rossa e matita

† LA MINA E quello di stassera?] *A.I.*: cass. con segni a matita blu poi cancellati e spscr. a penna blu

^R perché ti servo?] *A.I.*: sottolineato a matita blu

^S che a [...] solo fastidio!] *B.I.*: sottolineato a matita rossa (*F. Muti*); *A.I.*: sottolineato a matita (*F. Muti*)

^T † LA MINA Lo griderei [...] mi serve.] *B.I.*: marcato con un tratto a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

† Lo so. [...] mi serve.] *B.I.*: marcato con un tratto a matita rossa (*F. Muti*) nel margine destro; *Abis*: marcato con tratti a matita marrone (*N. de Pirro*) nel margine sinistro

† Lo so. [...] di stassera?] *A.I.*: marcato con segni a matita (*F. Muti*) nel margine destro

† e li fa godere.] *A.I.*: sottolineato con un tratto doppio a matita (*F. Muti*)

LA MINA Ma perché, perché devo volerti bene?²⁸ Cosa devo fare per levarti dalla testa? Cosa devo fare per cominciar a odiarti? |

[13] L'EROS Niente. Cerca di divertirti e di far soldi. Cerca di farne più che puoi. Ormai è l'unica cosa che ti resta.^U

LA MINA E se invece non fosse così? Se invece parlassi?

L'EROS Tu? Ma tu davanti a me sei destinata a star in silenzio in eterno. Ti si spacca il cuore? Cucilo. Cosa credi che stia succedendo del mio?

LA MINA Sei un porco, un maiale...

Una pausa.

L'EROS Finito?^V

La Mina non risponde.

T'ho domandato se hai finito. Allora vuol dire di sì. Arrivederci. E impara. Cosa, non lo so. Ma impara.

L'Eros esce. Appena s'accorge d'esser sola, la Mina scoppia in un singhiozzo disperato. Sul fondo appaiono l'Amilcare e l'Arialdal, come sentono il pianto della ragazza si fermano un momento.^{29 W}

L'ARIALDA Cos'eravamo dietro a dire?^{30 °}

L'AMILCARE La stanza...^P

L'ARIALDA Ah, ecco la stanza, sì, sì, perché^{31 ¶} per me, la Vittoria, non era un'amica, era una sorella; ma se è per dormirci noi, allora, mi sembra meglio – ma proprio meglio cambiarla... |

²⁸ volerti bene?] *B, Abis e A: voler bene a uno come te? Perché?*

²⁹ momento.] *Abis e A: cfr. Appendice II*

³⁰ dire?] *Abis e A: dire, quando siamo entrati?*

³¹ Ah, ecco [...] sì, perché] *Abis e A: Perché*

° † quando siamo entrati?] *Abis: cass. a matita e matita rossa; A.I: cass. a matita rossa*

^P L'ARIALDA Cos'eravamo [...] La stanza...] *A.I: cass. con un tratto a matita rossa poi cancellato*

¶ † L'ARIALDA Perché] *Abis: corr. in L'ARIALDA Ah, ecco la stanza, sì, sì, perché a matita*

^U L'EROS Niente. [...] ti resta.] *Abis: marcato con tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

Cerca di [...] ti resta.] *A.I: sottolineato e marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

^V † Piantala, Mina! [...] L'EROS Finito?] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^W Tenendosi timidamente [...] un momento.] *B.I: incorniciato e marcato nel margine destro con cinque X e cinque frecce verso il basso a matita rossa (R. Helfer)*

[14]

Scena seconda¹

In casa dei Repposi: il locale dove si mangia e dove dorme l'Eros. La madre seduta, in un angolo, sta finendo di confezionare alcune camicie, l'Arialda invece, sta levando alle federe e ai lenzuoli della dote le cifre vecchie per sostituirle con quelle nuove.

L'ALFONSINA Quando qui c'erano le oche...

L'ARIALDA Quando qui c'erano le oche, cosa?

L'ALFONSINA Sarà stato tutto difficile, non ci saran state né radio, né telefoni, né frigor, né niente, ma la vita faceva un po' meno schifo d' adesso.

L'ARIALDA È il mondo che cambia, cara la mia mamma! E peggio per chi, come te e come me, resta indietro.

L'ALFONSINA Indietro?

L'ARIALDA Indietro, indietro!

L'ALFONSINA Forse, io, ma tu! Perché, come fai a dire indietro, se quel che succede non ti sembra mai abbastanza? Sparano? È giusto. Ammazzano? È più giusto ancora. Van sulla luna? Han tutte le ragioni. Anche con l'Eros, non l'avessi sempre protetto...

L'ARIALDA Non l'avessi sempre protetto?

L'ALFONSINA Sì e no, sarebbe al punto in cui è.

L'ARIALDA Senti: per quel che riguarda l'Eros, io l'ho già detto e ridetto chissà le volte. Vorrei che non fosse neanche mai nato! Ma, dato che, oggi come oggi, le cose van così...

L'ALFONSINA Allora vuol dire che, a non capir più niente, sarò io.

L'ARIALDA Be', sai, una volta che s'è decisi d'averli, i figli, bisogna saperli poi prendere come vengono! Son giusti? Bene! Sono sbagliati? Bene lo stesso.

L'ALFONSINA Cosa devo dire adesso, che mi fa piacere che lui sia com'è e che faccia quel che fa? |

[15] L'ARIALDA Piacere sì o piacere no, l'ha fatto e lo farà lo stesso. Del resto il marito a te e il padre a lui, non l'han mica ammazzato le mosche! Son stati quei maiali là, con la scusa del negus e della faccetta nera.

L'ALFONSINA E allora?

L'ARIALDA Allora va a prendertela con loro. Perché, quando si comincia a mandar all'aria la famiglia, hanno un bel dire, gli asili, le scuole, i pulpiti e il resto! Va all'aria tutto! E se in una casa non c'è il capo, o se c'è, l'ammazzano, è come se non ci fosse niente. Perché poi la capa deve starsene tutto il giorno, come stavi tu, alla Carlo Erba, e ringraziar Dio che ci sia quello, e

¹ seconda] B, Abis e A: terza

la sottocapa, uscita dalla fabbrica, deve correre, come dovevo correre io, al sanatorio a trovar quel marcione^A là!

L'ALFONSINA Arialda!

L'ARIALDA Marcione!^B Sissignori! Marcione!^C Che se, nella vita, si potesse tornar indietro, e sapessi di doverlo incontrare un'altra volta, vien da destra lui, bene, e a sinistra io vado!

Una pausa.

Perché gli anni, quelli belli, per quel che mi riguarda, se li è portati nella cassa tutti lui assieme al fidanzamento che non finiva mai e amen!

Una pausa.

Amen, se una si rassegna a dirlo. Perché se non si rassegna, allora son bestemmie!

L'ALFONSINA Arialda!

L'ARIALDA Bestemmie! E che se deve venirmi giù un accidente, venga! Sarà sempre tardi!

Una lunga pausa. Poi, mettendo da parte una federa.

E anche questa è fatta.^a

Entra l'Ernesta.

L'ERNESTA (*Appoggiando la cesta vuota sul tavolo*) E anche per oggi la via Crucis è finita.

L'ARIALDA Se è per quello, cara la mia Ernesta, sulla via Crucis ci siamo tutti. |

[16] L'ERNESTA Non dico di no. Tranne che a me, nelle case di quelli là, il piede mi tocca metterlo tutti i giorni. Metterlo, vedere e tacere.

L'ALFONSINA È il nostro mestiere.

L'ERNESTA Fin che dura! Fin che un giorno o l'altro a portar in giro le camicie non saran loro e a prenderle alla porta non sarà la mia serva!

L'ALFONSINA E alla tua bella età ti fai ancora di 'ste illusioni?

L'ERNESTA Saranno illusioni, ma se non avessi neanche quelle non saprei proprio perché tirar avanti! "Mi manda la Repossì" ... "La camicia per il signorino" ... Ma a guardar la mia voglia, appena le mettono, i colletti di 'ste camicie, vorrei che li strozzassero: tutti!

^a E anche questa è fatta.] A.I: nel margine destro della c. sono presenti alcuni segni a matita blu

^A marcione] C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita rossa (F. Muti)

^B Marcione!] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita rossa (F. Muti)

Marcione] C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro)

^C Marcione!] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita rossa (F. Muti)

Marcione] C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro)

L'ALFONSINA Così, poi, non avremmo più chi ce le fa fare e ce le paga...

L'ERNESTA Comunque, per oggi, siamo a posto. Più niente da portare?

L'ARIALDA Niente.

L'ERNESTA E allora andiamo là nello stabiello a far scaldar la minestra.

L'Ernesta esce.² Un'altra pausa.

L'ARIALDA Del resto, vuoi un'altra prova di come va il mondo?^b Dai Candidezza, ecco là, dall'ortolano³ cosa credi che succeda da quando quella povera anima è morta? Si odiano come bestie. Tutto il giorno lì, con le unghie fuori. Porcate! Tradimenti! E quando non son porcate e tradimenti son ricatti e peggio. Io non so, non so proprio come potrò fare a tenerli a freno, quei due antecristi...

L'ALFONSINA Non glielo dico sempre, all'Amilcare, quando lo vedo? "Avevo la possibilità che ha lei, uno dei due, almeno uno, lo farei studiare".

L'ARIALDA Sì! Col bell'esempio che san dare quelli che studiano! Li vedo io, tutti 'sti damerini che vengon qui a ordinar camicie; più sono di famiglia, più han fatto tecniche e latinorum e più son marci! Del resto, tanto per non tirarlo a mano ancora, l'Eros, chi credi che l'abbia rovinato se non loro?

L'ALFONSINA Meno male che adesso sei d'accordo anche tu.

L'ARIALDA Rovinato, sì, rovinato! Ma rovinato rispetto a quel che delle bacucche come te e come me, credono che sia il giusto e lo sba- | [17] gliato. Ma rispetto a come sta andando il mondo, guarda, potrebbe andar in giro a testa alta, ma alta come una torre!

L'ALFONSINA Se è per quello, mi pare che lo faccia già e che lo faccia abbastanza.

L'ARIALDA Allora, evviva, cara la mia vecchia, evviva con tutte le ragioni del mondo! Perché è ora di finirla di credere che alla povera gente si possano aprir davanti le finestre, far vedere come si fa a vivere e a star bene poi chiuderle e tenerla nella miseria e nella fame! Certe cose, o non si cominciano e allora va bene, ma se si comincian, si deve arrivar fino in fondo.

L'ALFONSINA Anche nei vizi?

L'ARIALDA Sissignori, anche nei vizi! È venuto su nella miseria, lui? Sì? E se a un certo punto, coi fumetti o con chissà che altri intrachen, ha avuto la fortuna di capire che purtroppo⁴ i soldi, in

² *Entra l'Ernesta. [...] L'Ernesta esce.] ins. in B*

³ *dall'ortolano] ins. in B*

⁴ *purtroppo] ins.*

^b *Del resto, [...] il mondo?] A.I: marcato nel margine destro con un segno a matita blu poi cass.*

questa vita, valgono più di tutte le coscienze e le idee messe insieme, bene, avanti, e avanti fin che dalla sua parte ha quel che gli occorre per farli, 'sti soldi!^{5 cD}

L'ALFONSINA Intanto io devo sentirmi dire quel che m'ha detto anche l'altra sera...

L'ARIALDA Invidiose come non so che cosa! Sapessero tutti i soldi che, coi suoi sistemi, è riuscito a mettersi via perderebbero^d la bava! E poi non l'hai lì bell'e pronta la risposta che chiude la bocca a tutti e a tutto: "fumetti, care mie, fumetti e fotografie..."^E

L'ALFONSINA Già, perché le volte che l'ho detto, so poi io cosa m'han risposto!

L'ARIALDA Cosa?

L'ALFONSINA Fumetti e fotografie,^{6e} che, una volta o l'altra, lo faran andare in galera.

L'ARIALDA E allora che il fegato gli si spacchi, a quelle porche e che vadano in marcio anche loro come in marcio è andato lui!

L'ALFONSINA Ma te, non c'è proprio niente che riesca a tirartelo fuori dalla testa?^{7?} |

⁵ 'sti soldi!] *Abis: segue Una pausa.* || E poi, forse quel che guadagna lo butta via? Allunga il conto in banca, ecco cosa fa, e si fabbrica la poltrona per il domani! || L'ALFONSINA Io non so se comprar oro, anelli, polsini e braccialetti sia buttar via, ma a me pare che esageri. Ne ha più che se fosse una donna! || L'ARIALDA Tanto per cominciare, anelli, polsini, braccialetti e oro son cose che restano e il valore non c'è niente e nessuno che glielo può levare. Poi, tanto per andar avanti, chi ha permesso a te di lasciar la Carlo Erba e a me di mettermi a far camicie qui, in proprio, invece che là, sotto gli altri? I fumetti? Gli intrachen? E allora che fumetti e intrachen sian benedetti!

⁶ e fotografie,] *Abis e A: segue certo. Ma fumetti e fotografie*

⁷ tirartelo fuori dalla testa] *Abis e A: calmarti? Neanche il fatto che, finalmente, ti levi 'sto peso d'esser qui, sfruttata da noi e cominci a sfruttar tu gli altri*

^c 'sti soldi!] *A.I: segue un segno a matita rossa nell'interlinea inf.*

† *Una pausa. [...] sian benedetti!] Abis: cass. a matita rossa*

^d perderebbero] *ds. perderebbe in C.I corr. a matita*

^e †, certo. Ma fumetti e fotografie] *A.I: cass. a matita rossa*

† certo. Ma fumetti e fotografie] *Abis: cass. a matita rossa*

^D Rovinato, sì, [...] 'sti soldi!] *Abis: marcato con un segno a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

Ma rispetto [...] una torre!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; marcato con un segno a matita rossa (F. Muti) nel margine destro*

potrebbe andar [...] una torre!] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

Certe cose, [...] in fondo.] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

Sissignori, anche [...] 'sti soldi!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; marcato con un segno a matita rossa (F. Muti) nel margine destro*

Sissignori, anche [...] altri intrachen,] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

^E "fumetti, care [...] e fotografie..."] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

[18] L'ARIALDA Quello lì? E in che maniera? Se⁸ non^f ha smesso di sfruttarmi neanche da sottoterra. Prima i debiti e poi⁹ quella rimbambita d'una sua madre da far chiudere alla Baggina, e prima o poi 'sta panzana qui della fedeltà che m'ha messo in testa! "Il torto più grande che puoi farmi è di sposarti..."

L'ALFONSINA Ma la scema sei stata tu a crederci e a crederci per tutti questi anni.^{10h}

L'ARIALDA Non un occhio m'ha lasciato chiudere stanotte!¹¹ⁱ Marcione d'un marcione! Sembra che tutti i baci e gli stringimenti che da vivo non s'è mai sognato di dare, li abbia riservati per tormentarmi adesso che sto per uscirgli di patronato. Non ce n'è abbastanza del caldo! Non ce n'è abbastanza delle zanzare e di tutto l'odore che gettano intorno le fabbriche di quei ladroni, i loro gas e i loro metani! No! Deve mettersi anche lui, con tutti 'sti versi, 'sto girare e rigirare degli occhi!^{12F}

L'ALFONSINA Arialda!

L'ARIALDA Presente!

⁸ Quello lì? [...] maniera? Se] *Abis e A*: E chi ha parlato di voi? Quante volte bisogna dirle a te le cose? Parlo di quel marcione là, che

⁹ debiti e poi] *Abis e A*: debiti. Poi

¹⁰ anni.] *Abis*: anni; e a rifiutar così delle sistemazioni un po' meno scomode di questa.

¹¹ Non un [...] chiudere stanotte!] *B, Abis e A*: E ma adesso, se Dio vuole, è finita. E che si volti pure nella cassa! E che si voltino insieme anche i vermi e i lumacotti in cui è andato a finire! Lo sai non un momento di pace, mi lascia! Non gli basta di venirmi addosso quando sono con l'Amilcare, no, anche in letto! Stanotte, non m'ha lasciato chiudere un occhio che è un occhio!

† E ma adesso,] *A*: E a me adesso,

† nella cassa!] *Abis e A*: segue E che si voltino pure nella cassa!

† voltino insieme anche] *Abis e A*: voltino pure anche

† Lo sai] *ins. in B*

¹² occhi!] *B, Abis e A*: occhi, 'ste quattro ossa che ha sotto e 'sta pelle più striminzita della pelle d'un cappone!

^f † a calmarti? [...] che non] *Abis e A.I*: corr. in a tirartelo fuori dalla testa? || L'ARIALDA Quello lì? E in che maniera? se non a penna blu e matita rossa

^g † debiti. Poi] *Abis e A.I*: corr. in debiti. E poi a penna blu

^h questi anni] *A.I*: segue un tratto a matita rossa nell'interlinea inf.

† e a [...] di questa] *Abis*: cass. a matita rossa

ⁱ † E che si voltino pure nella cassa!] *Abis e A.I*: cass. a matita rossa

† voltino pure anche] *Abis*: corr. in voltino insieme anche a matita rossa e penna blu

^F † Prima i [...] d'un cappone!] *B.I*: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro quella rimbambita [...] alla Baggina,] *B.I*: incorniciato con segni a matita rossa (R. Helfer) poi cass. quella rimbambita] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro

† E ma [...] d'un cappone!] *Abis*: marcato con tratti a matita nel margine sinistro

† E che [...] d'un cappone] *B.I*: incorniciato e marcato nel margine destro con due X ms. a matita rossa (R. Helfer) e cerchiato a matita blu

di quei ladroni,] *Abis*: incorniciato con segni a matita e sottolineato a matita marrone (N. de Pirro)

† 'ste quattro [...] d'un cappone!] *B.I*: sottolineato a matita rossa (F. Muti)

† cappone!] *A*: ds. capone! in *A.I* cerchiato a matita

L'ALFONSINA Certi sogni puoi tenerli benissimo per te.^j

Una pausa.

L'ARIALDA^{13 k} (*Di colpo, guardando la fotografia del Luigi che è sulla credenza*) Sto parlando di te, marcione! Hai capito? Ci vuol altro che star lì con quell'aria da vittima e al momento buono, cacciarti nel letto e ballarmi a destra e a sinistra, come una trottola!

L'ALFONSINA La vuoi finire di parlar così?

L'ARIALDA La finirò quando sarà il caso.^G

L'ALFONSINA Ah, perché se il tuo ortolano¹⁴ non^l si decide a metter nero su bianco e ti vengon i nervi...

L'ARIALDA I nervi, se mi vengono, li spartiamo. Va bene? Se no chiuditi in stanza e non metter fuori né naso, né niente.

Una pausa.

Ma cosa m'è venuto in mente di farle così grandi 'ste cifre? Guarda qui, metà federa mi tocca portar via per cambiarle...

L'ALFONSINA E non puoi disfarle, senza portar via niente?

L'ARIALDA Sì, così sembrerà che ci han dormito sopra i gatti!

L'ALFONSINA Ma, perché? Se tieni la A... Tanto Arialda eri e Arialda resti.

L'ARIALDA Bisognerebbe che l'Elle, la traversa, l'avesse un po' più sopra. | [19] Allora potrei far venire giù da qui un'altra gambetta. Ma, così.^{15 m}

L'ALFONSINA Ma, di preciso, cos'è che t'ha detto?

L'ARIALDAⁿ Che prima di venir qui, a parlar con voi e a decidere mese, giorno e ora, vuol mettere a posto tutto, diritti, proprietà e soldi, coi parenti della Vittoria. Questione di giorni, dice!^{16 o} Ma

¹³ *Una pausa.*] *ins. in Abis*

pausa. || L'ARIALDA] *Abis: segue* Gli dà fastidio che rompo i piatti? Gli secca che cambio le cifre alla dote e che al posto dell'A-Elle, metto 'sta doppia A qui? Si tenga seccature e fastidi!

¹⁴ ortolano] *Abis e A: Candidezza*

¹⁵ Ma, così.] *Abis: segue Una pausa.* || Una volta una scusa, un'altra un'altra! Perché han su un paio di calzoni si credono in diritto di comandar il mondo! Poveri scemi!

^j per te.] *A.I: segue un tratto a matita rossa nell'interlinea inf.*

^k † *Una pausa.* [...] e fastidi!] *Abis: cass. a matita rossa*

^l † tuo Candidezza non] *Abis e A.I: corr. in tuo ortolano non a penna blu e matita rossa*

^m † *Una pausa.* || Una [...] Poveri scemi!] *Abis: cass. a matita rossa*

^G *Una pausa.* [...] il caso.] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Sto parlando [...] una trottola!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; marcato con un tratto a matita rossa (F. Muti) nel margine destro*

marcione!] *C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

se crede che anche la volta che viene, butto via il pomeriggio per preparargli il lessico come glielo preparava la sua Vittoria, sta fresco! Che se lo mangi a casa, coi suoi due antecristi, lingua, pancetta e testina insieme! Vedrà com'è buono!

Una pausa.

L'ALFONSINA Senti, già che abbiamo tirato fuori l'argomento, sull'Eros non è che sia finita lì. Oggi, ne ho sentita un'altra...

L'ARIALDA Cos'è? La storia del Lino?^H

L'ALFONSINA Ecco.

L'ARIALDA Figurarsi son andati a lamentarsi fin dall'Amilcare! Ma non per ottenere chissà cosa, no, no, per rovinar me! Comunque, stassera, quando torna i conti li farà anche su 'sto punto. Perché non vorrei che per le sue stramberie finissi con l'andarci di mezzo io...

Entra l'Eros.

Ecco. È arrivato l'Apollo.

L'EROS Difatti.

Una pausa.

Nessuna telefonata?

L'ARIALDA Quelli della "Roken film". Si dice così?

L'EROS Così.

L'ARIALDA Meno male che qualcosa ho imparato anch'io.

L'EROS E poi?

Nessuna risposta.

Ho detto: e poi?

Nessuna risposta.

Cosa c'è? Il morto in casa?

L'ARIALDA Quello, caro mio, è tanto di quel tempo che c'è! A ogni modo, il Lino... |

¹⁶ giorni, dice!] *Abis e A: segue* E intanto io, qui a sistemare in fretta e furia la dote, perché fin a un po' di tempo fa, di sposarsi, pareva che gli scappasse. Se andiamo avanti così, sai come andrà a finire? Che marito e moglie, se saremo, lo saremo solo per farci portar a Musocco!

† E intanto [...] gli scappasse.] *ins. in Abis*

ⁿ così. || L'ALFONSINA [...] t'ha detto? || L'ARIALDA] A: così. || L'ARIALDA *in A.I corr. a penna blu*

^o † E intanto [...] a Musocco!] *Abis: cass. a matita rossa*

† Se andiamo [...] a Musocco!] *A.I: cass. a matita rossa*

^H La storia del Lino?] *B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

[20] L'EROS Il Lino, cosa?

L'ARIALDA Il Linetto, il figlio della Rosa...

L'EROS Allora?

La madre si alza ed esce.

L'ARIALDA Beh, dico, tra te e il tuo Oreste... Insomma è proprio indispensabile per i vostri fumetti?¹⁷ ^I

L'EROS Arialda, sul Linetto, la bocca tienila chiusa e non parlarne più né per sette, né per diciassette.

L'ARIALDA È che parlano gli altri.

L'EROS Nessuno gli ha mai chiesto di far fumetti.^J

L'ARIALDA Allora vuol dire* che gli han chiesto di peggio.^K

L'EROS Son cose che riguardano me. Me e nessun altro e nessun'altra. Capito?

L'ARIALDA Capito! Capito! Non è una novità che la mia parte in questa casa è quella di capir tutto e far poi finta di non aver capito niente. Ma, se Dio vuole, fra un po' cambio aria, gente, muri, stanza, cognome e poi anche letto!

L'EROS E sarà una soddisfazione per tutti.

L'ARIALDA Comunque, a parte la porcata in sé per sé...^L

L'EROS Porcata, come?^M

L'ARIALDA Affari tuoi e della tua coscienza, se ne hai ancora. Dico, a parte quello, siccome la sua bella zia è andata a lamentarsi dall'Amilcare.

¹⁷ † vostri fumetti?] *B, Abis e A: segue L'EROS Indispensabile? Come? || L'ARIALDA Non potete trovarne un altro? Magari uno di quelli già avviati? C'è proprio bisogno d'andarli a sperlar fuori dalle ultime leve? † Indispensabile? Come?] Abis e A: Come indispensabile?*

^I † Insomma è [...] ultime leve?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro † Non potete [...] ultime leve?] A.I: sottolineato e marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro † uno di quelli già avviati?] B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

^J Nessuno gli [...] far fumetti.] *A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

^K Allora vuol [...] di peggio.] *A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

^L a parte [...] per sé...] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro la porcata [...] per sé...] B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

^M L'EROS Porcata, come?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

* Allora vuol dire] *ds. Allora vuoi dire*

L'EROS A lamentarsi, sì! So io perché c'è andata¹⁸!

L'ARIALDA Eros!

L'EROS Be', cosa credi che il Candidezza aspetti il giorno delle seconde nozze per scaldar il letto?^N
Ormai quell'altra è morta da tanto di quel tempo, che gli sarà diventato freddo e strafreddo.

L'ARIALDA Eros!

L'EROS E allora sentiamo, sentiamo. La zia del Lino è andata a lamentarsi. E allora?

L'ARIALDA Sì dico, non vorrei che per colpa tua... Perché io come io...

L'EROS Tu come tu? |

[21] L'ARIALDA Il Candidezza ha due figli.

L'EROS Chiamali figli!

L'ARIALDA Be', saran quel che saranno, ma figli son poi sempre. E con su i calzoni. Capito?

L'EROS Capito.^O

L'ARIALDA Perché fra lui e i suoi due terremoti, me l'han già rinfacciato quattro o cinque volte d'esser tua sorella.

L'EROS Cos'è? Stai cercando una scusa per il fatto che tira aria di fallimento?

L'ARIALDA Che fallimento?

L'EROS Ah non so, vedo che anche stasera l'ortolano diserta.

L'ARIALDA Ha da far i conti coi parenti della morta.

L'EROS Speriamo!

L'ARIALDA Se spero tu, figurati io! Comunque siamo d'accordo, eh? Fai quel che vuoi, vai con chi ti pare e piace, innamorati anche dei gatti, ma cerca di far tutto come hai fatto fin adesso.^P

L'EROS E difatti!

¹⁸ So io perché c'è andata] *B, Abis e A*: Sarà andata a farsi dar un colpo

^N L'ARIALDA Affari [...] il letto?] *B.I*: marcato con un segno a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

† L'EROS A [...] un colpo!] *A.II*: marcato con un segno a matita nel margine destro

† Sarà andata [...] un colpo!] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro; sottolineato a matita rossa (*F. Muti*)

† a farsi dar un colpo!] *A.I*: incorniciato con segni a matita (*F. Muti*)

^O Be', saran [...] L'EROS Capito.] *Abis*: marcato con un segno a matita marrone (*N. de Pirro*) nel margine sinistro

E con [...] L'EROS Capito.] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

^P vai con [...] dei gatti,] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

innamorati anche dei gatti,] *A.I*: marcato con segni a matita (*F. Muti*) nel margine destro

ma cerca [...] fin adesso.] *B.I*: incorniciato con segni a matita rossa (*R. Helfer*) poi cass.

L'ARIALDA Allora, caro il mio fratello, vuol dire che anche tu hai in giro qualcuno che ti vuol bene e cerca di facilitarti la vita! Sarà uno sul piano di terra invece che sul piano di sotto come il mio, ma per averlo, ce l'hai di certo.

Una pausa.

L'EROS E adesso, una parola. Ma che, su questa storia, sia l'ultima. Cosa t'han detto?

L'ARIALDA Han detto che per far niente tutto il giorno e aver sempre soldi in tasca¹⁹...

L'EROS E basta?

L'ARIALDA Han detto che, per i tuoi piani, ti servi dell'Oreste.

L'EROS Così.²⁰

L'ARIALDA Dell'Oreste, dell'Oreste!²¹

L'EROS E poi? Nient'altro?

L'ARIALDA Perché? Ti pare che non basti?^Q |

[22] *Una pausa. L'Arialdà raccoglie in fretta e furia federe e lenzuola e le getta nella cesta, mentre l'Eros resta immobile e sbarra gli occhi davanti a sé.*

E adesso se hai voglia, preparati a riempirti²² la pancia²³, perché^P stasera, qui, di lesso ce n'è²⁴ per[†] un reggimento! |

¹⁹ far niente [...] in tasca] *B, Abis e A: andar in giro vestito come va vestito, per aver il braccialetto, l'anello*

²⁰ Così.] *B, Abis e A: Cosa?*

²¹ Dell'Oreste, dell'Oreste!] *B, Abis e A: segue Se è vero come dicono, che gli gira sempre intorno.*

²² riempirti] *B, Abis e A: riempire*

²³ la pancia] *Abis e A: il ventre*

²⁴ di lesso ce n'è] *Abis e A: c'è lesso*

^P † riempire il ventre, perché] *Abis: corr. in riempire la pancia, perché a penna blu; A.I: corr. in riempire la pancia, perché a penna blu e matita rossa*

[†] † qui, c'è lesso per] *Abis: corr. in qui, di lesso ce n'è per a penna blu; A.I: corr. in qui, di lesso ce n'è [sic] per a penna blu e matita rossa*

^Q L'EROS E adesso, [...] non basti?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

† L'EROS E adesso, [...] L'EROS Cosa?] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† vestito come [...] braccialetto, l'anello] *B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

per i [...] servi dell'Oreste] *B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

† Dell'Oreste, dell'Oreste! [...] sempre intorno.] *B.I: sottolineato a matita rossa (F. Muti)*

[23]

Scena terza¹

I prati^A e le siepi intorno alla cava. È notte. Entrano l'Angelo e l'Adele.

L'ANGELO Sì. Ci son stato.

L'ADELE Allora?

L'ANGELO Potrebbe anche andare.

L'ADELE Ma d'affitto, cosa domandano?

L'ANGELO Un bacio e te lo dico.

L'ADELE Ecco.

L'ANGELO Un altro e ti dico anche com'è fatto.^{2a}

Piano piano i due si perdono nei prati. Entrano la Rosangela e il Gino.^b

LA ROSANGELA Sì, sì, ridi tu! Ridi! Ma a me, par di vederla saltar su da tutte le parti. Ti odia! Non vuol nemmeno sentirti nominare! Dice che non sei fatto per me e che in ogni caso una bambina come sono io gli uomini non dovrebbe neanche saper che esistono³.

IL GINO Magari per lasciarli tutti a lei.

LA ROSANGELA Cos'hai detto?

IL GINO Senti, la tua mamma farebbe bene a non esagerare, perché se fa tanto d'andar avanti, allora sono io che mi decido a parlare.

LA ROSANGELA Mi piacerebbe proprio vederti parlar con lei!

IL GINO Non c'è bisogno di parlar con lei. Basterebbe parlar con te.

LA ROSANGELA Be', se è per quello, noi due abbiamo fatto molto più che parlare, Gino.

IL GINO Sì, ma io dico di lei.

LA ROSANGELA Di lei, chi?

IL GINO Di tua mamma. E di lui insieme.

¹ terza] B, Abis e A: quarta

² com'è fatto.] Abis e A: segue cfr. Appendice III

³ dovrebbe neanche saper che esistono] A: dovrebbero neanche saper che esisto

^a com'è fatto.] Abis: segue un punto ms. a matita blu, una X ms. a penna blu e a matita blu e la nota pag. 56 ms. a penna blu

^b Piano piano [...] il Gino.] Abis: nel margine superiore è ms. un punto e una X a matita blu e la nota da [da dap] pag. 54 a penna blu

^A prati] A: ds. parti in A.I cerchiato a matita (F. Muti)

LA ROSANGELA Di lui? Ma mio papà è morto.

IL GINO Il tuo. Ma il mio è vivo. E fa il vedovo allegro. |

[24] LA ROSANGELA Gino? Ma cosa dici?

IL GINO Niente, Rosangela. Niente.^{4 c} E se non mi tormenti più con le fisime della paura e del sangue che t'ha fatto venir giù dal naso, tutto andrà a posto.^d

I due si abbracciano.^B

L'ANGELO Dunque. Tu apri la porta, entri e appena entri trovi l'anticamera. Anticamera! Anticamera, per modo di dire. Un buco. Ma l'attaccapanni e il portaombrelli ci stanno. Poi, a destra, c'è una porta che va in cucina. A sinistra un'altra che va in sala. Dalla sala una che va in stanza e dalla stanza una che va nel bagno.

L'ADELE E è tutto nuovo?

L'ANGELO Talmente nuovo che, sui vetri, ci son ancora le esse!

L'ADELE Ma la sala, com'è?

L'ANGELO Una piazza d'armi!

L'ADELE Scherzi sempre! Ma il divano e le poltrone, almeno quelli ci stanno?

L'ANGELO Se avessimo i soldi per prenderli...

L'ADELE Col tempo. Non è detto che si debba prender tutto adesso. E a che piano resta?

L'ANGELO All'ultimo.

L'ADELE Meglio. Così non ci butteranno giù né polvere, né sporcizia, né niente.

L'ANGELO Tranne che bisogna decider subito.

L'ADELE Sabato. Sabato pomeriggio, andiamo a vederlo insieme. Poi se ci piace... Del resto, per fermarlo, basta una caparra.

L'ANGELO E, per quello, sì!!

⁴ Rosangela. Niente.] *Abis e A: segue* Cerchiamo d'andar avanti.

^c † Cerchiamo d'andar avanti.] *A.I: cass. a matita rossa*

† Cerchiamo d'andar avanti.] *Abis: cass. a matita rossa*

^d a posto.] *Abis: segue nell'interlinea inf. una linea divisoria ms. a penna blu, un punto ms. a matita blu e la nota pag. 54 ms. a penna blu*

^B LA ROSANGELA Mi [...] vedovo allegro.] *B.I: cass. con tratti a matita rossa poi cancellati e marcato nel margine destro con una X a matita rossa (R. Helfer) poi cass.*

LA ROSANGELA Bè, [...] si abbracciano.] *B.I: marcato nel margine destro con una linea a matita (D. Zuccaro), che da LA ROSANGELA Bè, a lui insieme. è stata parzialmente cass. nel cancellare la X a matita rossa di cui sopra*

Ma il [...] vedovo allegro.] *A.I: sottolineato a matita (F. Muti)*

E fa il vedovo allegro.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

*Una pausa.*⁵

LA ROSANGELA Ma lo sai, cosa può succedere se viene a sapere che son qui ancora con te?

IL GINO Se lo viene a sapere puoi risponderle che, coi Candidezza, gli stessi diritti che ha lei, li hai tu.

LA ROSANGELA Ma di che diritti parli, Gino?

IL GINO Vuoi proprio che te lo dica? |

[25] LA ROSANGELA Ma dirmi cosa? Io non capisco niente.

IL GINO Bè, allora senti. Per cosa pensi che tua mamma non vuole che noi ci vediamo? Per cosa pensi che mi odi tanto? Per te e per me? Per la tua virtù, com'è andata a gridare quattro o cinque volte in bottega?

LA ROSANGELA E se no, per cosa?

IL GINO Per mio papà. Ecco perché.

LA ROSANGELA Per tuo papà?

IL GINO Ma non hai ancora capito che se l'intendono?^C

LA ROSANGELA Gino? Ma lo sai quel che dici?

IL GINO Lo so. Lo so. E⁶ e li ho anche visti.^D

LA ROSANGELA Ma non m'avevi detto che tuo papà parlava con una di qui?

IL GINO Sì, ma quella è una luna che cala! Adesso sta venendo su quella di tua madre. E non che abbia cambiato in peggio.^E Anzi!

LA ROSANGELA Ma, Gino...

IL GINO A parte che è terrona... Bè, almeno di lei potrò dirlo senza offender nessuno! Ecco, a parte quello, basta guardar te per capire come deve essere chi t'ha fatta.^F

⁵ *I due [...] Una pausa.] ins. in B
Una pausa.] ins.*

⁶ so. E] *Abis e A: segue per giunta*

^e † per giunta] *Abis: cass. a matita rossa*

^C Ma non [...] se l'intendono?] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

^D Lo so. [...] anche visti.] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

li ho anche visti.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

^E E non [...] in peggio.] *A.I: sottolineato a matita (F. Muti)*

^F A parte [...] t'ha fatta.] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro e affiancato dalla nota, ms. a matita, Vedere p. 55*

Bè, almeno [...] t'ha fatta.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; marcato con un segno a matita bordeaux (F. Muti) nel margine destro*

essere chi t'ha] *A: ds. essere che t'ha in A.I corr. a matita*

LA ROSANGELA Se l'intendono come?

IL GINO Bè, saper il come è un po' troppo! Può darsi che si siano infollarmati così, roba d'un momento. Ma può anche darsi che, vedovi come sono tutti e due... Ecco, può anche darsi che decidano.⁷ L'altra, quella che sta calando, mio papà la voleva sposare.⁶

LA ROSANGELA⁸ § Allora, se è così... Gino?

IL GINO Bè, adesso cosa fai?

LA ROSANGELA Gino...

IL GINO Rosangela?⁹h

LA ROSANGELA Io ti voglio bene, Gino.

IL GINO Non piangere, Rosangela. Su, su, non piangere che il bene alla nostra età va e viene. È proprio lì il bello. Sapessi quante volte ho creduto d'esser innamorato per sempre! Eppure, dopo un po', mi capitava di vederne un'altra e tutto cambiava.

LA ROSANGELA Ma, io... Gino?¹⁰i Tu sei il primo a cui voglio bene.

IL GINO Ma dopo il primo, vien il secondo.¹¹j Guarda, secondo me, il meglio che adesso possiamo fare è di cominciare a non perder tempo. Se poi tua mamma continua e tu, di me, non puoi proprio far a meno...^h Su, non | [26]ⁱ piangere. Non piangere che io ho solo voglia di farti ridere. Ecco qui? Va bene, qui? Ridi, su Rosangela. Ridi, Rosangela?

LA ROSANGELA Ma allora mia mamma è più bestia di me. Allora tutto quel che mi grida, i pugni che mi dà, i capelli che mi strappa, lo fa solo per gelosia...^j

⁷ che decidano.] *B, Abis e A: segue LA ROSANGELA E decidano, cosa? || IL GINO*

⁸ sposare. || *LA ROSANGELA] Abis e A: segue Ma, allora? Gino?*

⁹ IL GINO Rosangela?] *B, Abis e A: segue LA ROSANGELA Io... || IL GINO Tu?*

¹⁰ io... Gino?] *Abis e A: segue Io... Tu... Io... Ecco tu... Gino?*

¹¹ il secondo.] *Abis e A: segue Rosangela? || LA ROSANGELA Gino... || IL GINO*

^f † *LA ROSANGELA E decidano, cosa?] Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^g † *Ma, allora? Gino?] A.I: cass. a matita rossa*

† *Ma, allora? Gino] Abis: cass. a matita rossa*

^h † *LA ROSANGELA Io... || IL GINO Tu?] Abis e A.I: cass. a matita rossa*

ⁱ † *Io... Tu... [...] tu... Gino] Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^j † *Rosangela? || LA ROSANGELA Gino...] Abis e A.I: cass. a matita rossa*

⁶ IL GINO Bè, [...] voleva sposare.] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Può darsi [...] momento. Ma] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

Può darsi [...] d'un momento.] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^h Se poi [...] a meno...] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

ⁱ *C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

^j Su, non [...] per gelosia...] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

LA ROSANGELA Ma [...] per gelosia...] A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine sinistro

Ma allora [...] di me.] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.; A.I: sottolineato a matita (F. Muti)

IL GINO Un po' per gelosia, un po' per interesse. Se deve trafficar tutto il giorno come m'hai detto che traffica... Le capita un'occasione così... Cosa vuoi, mio papà...^{12k} Andiamo,^{13l} Rosa. Non so proprio perché non t'han chiamata Rosa, Rosa e basta.^{14m}

Il Gino si stringe addosso alla Rosangela e la morde sul collo.

LA ROSANGELA No, Gino! No, che così mi fai male.

IL GINO E perché no, se è l'unico male che fa bene?

LA ROSANGELA No, no che mi resta il morello!

IL GINO Ma non aver paura. Con un po' di massaggi va via.^k

I due escono. Entra l'Oreste. Passeggia qua e là, come se aspettasse qualcuno.^{15L} Entra l'Eros.^{16M}

L'ORESTE Allora? Cosa m'hai fatto venir qui per fare? Per guardarti? Su, parla!¹⁷ Perché la notte è poi anche¹⁸ fatta per dormire.^{19N} Be', ma la cosa che devi dirmi è così importante da ridurti lì, a tremare come un coniglio? Cos'hai? Paura?

L'EROS Sì.

è più [...] me. Allora] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

¹² mio papà...] *B, Abis e A: segue LA ROSANGELA Tuo papà? || IL GINO*

¹³ Andiamo,] *Abis e A: Andiamo avanti,*

¹⁴ e basta.] *Abis e A: segue Avanti si sta più tranquilli. E non solo per piangere e parlare.*

¹⁵ aspettasse qualcuno.] *B, Abis e A: segue Un ragazzo sui venti anni attraversa il sentiero fischiando, si sente il latrato d'un cane.*

¹⁶ Entra l'Eros.] *B, Abis e A: segue L'EROS Aspetti la Mina? || L'ORESTE Sì. || L'EROS Bene. Puoi farne a meno. Al suo posto son venuto io e io parlo. || L'ORESTE Tu? Ma io, per te, non mi sarei mai scomodato a venir fin qui. || L'EROS Questo, lo sapevo talmente bene che t'ho fatto chiamar da lei. A ogni modo, prima di cominciare il discorso... || L'ORESTE Che discorso? || L'EROS Il nostro. Ecco. Prima di quello, sia chiaro che la Mina in tutta questa faccenda, non c'entra e che se vuoi far qualcosa... || L'ORESTE Non è certo a uno come te che andrò a dire quel che voglio o non voglio fare. || L'EROS Senti, Oreste. Le parole convien tenerle per dopo.*

¹⁷ Allora? Cosa [...] Su, parla!] *B, Abis e A: Allora, parla.*

¹⁸ poi anche] *ins.*

¹⁹ per dormire.] *B, Abis e A: segue L'EROS Per gli altri, non per te e per me. || L'ORESTE*

^k † LA ROSANGELA Tuo papà?] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^l † avanti] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^m † Avanti si [...] e parlare.] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^k † IL GINO Andiamo, [...] va via.] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Il Gino [...] va via.] Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro

e la morde sul collo.] B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

^l † sentiero] *A: ds. sentoero in A.I corr. a matita (F. Muti)*

^M *I due [...] Entra l'Eros.] Abis: nel margine superiore sono ms. due tratti a matita marrone, affiancati dalla nota Tutta la scena. ms. a matita marrone (N. de Pirro)*

^N *la notte [...] per dormire.] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

† *Per gli [...] per me.] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

L'ORESTE E di chi? Lo sai benissimo che agli appuntamenti, ho l'abitudine d'andar solo.

L'EROS Ho paura di me. Ho paura di quel che mi sta succedendo.²⁰ ○

L'Oreste scoppia a ridere.

Non ridere, perché se tu credi che io non possa avere il diritto di fermarti...

L'ORESTE²¹ Parli del Lino?

L'EROS Di lui.

L'ORESTE E allora?

L'EROS Allora, col Lino, niente, eh? Né fumetti, né feste, né tutte le altre nostre bestiate!^P

L'ORESTE E perché? †

[27] L'EROS Perché di sì.

L'ORESTE Hai incontrato qualcuno dei suoi bei parenti? T'han fermato? Su, avanti. Parla!

L'EROS Non ho incontrato nessuno e nessuno m'ha fermato.

L'ORESTE E allora?

L'EROS Allora, se la vuoi capire è così, se no...

L'ORESTE Se no?

²⁰ Be', ma [...] sta succedendo.] *B, Abis e A: Bè! Cosa vuoi fare? Confessarmi? Ah, perché il tono che t'è venuto è quello! Magari dopo esser stato a una delle tue feste... † † L'EROS Esatto. Ma in tempo per esser qui all'ora stabilita e lucido quanto basta per dirti che le mani, su quel che è degli altri, non le metti né tu, né nessuno della tua banda. † † L'ORESTE Le mani? E le mani, su chi? † † L'EROS Sul Lino.*

²¹ se tu [...] di fermarti...] *B, Abis e A: adesso per ridere è troppo presto.*

† presto. † † L'ORESTE] *B, Abis e A: segue E come faccio a non ridere?*

○ † Magari dopo [...] tue feste...] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti); A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

† L'EROS Esatto. [...] Sul Lino.] *Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

† Esatto] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

† Sul Lino.] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^P né tutte [...] nostre bestiate!] *C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro; C.II: incorniciato con tratti a matita marrone*

L'EROS Se no parlo.^{22 nQ}

L'ORESTE E di cosa?

L'EROS Di tutto.

L'ORESTE Di tutto? E cosa sarebbe questo tutto?

L'EROS Quello che potrebbe farti andare in galera da un momento all'altro.²³

L'ORESTE Perché invece che potrebbe fare andare in galera te, non c'è niente?²⁴

L'EROS C'è. Ma adesso la questione è un'altra. Continuare così non posso. Sono pronto a giocare²⁵ tutto, anche la vita. Quel che mi sta succedendo, non so nemmeno io cos'è. So soltanto che devo difenderlo, salvarlo...²⁶

L'ORESTE Allora raccomando al Lino di girar al largo, quando gli girano intorno. Perché lo²⁷ ° sai cosa²⁸ sogna adesso²⁹? La^R moto, sogna.

L'EROS L'avrà.

²² Lino? || L'EROS [...] no parlo.] *B, Abis e A*: Lino come se fosse roba tua! || L'EROS Che sia o non sia roba mia, riguarda me. || L'ORESTE Bè, ma cos'è successo? L'hai adottato? || *L'Eros non risponde*. || O l'hai acquistato in esclusiva? || L'EROS Piantala! || L'ORESTE Io? Tu devi piantarla, non io! || L'EROS Comunque, intorno al Lino, non si gira né per una ragione, né per l'altra. || L'ORESTE E allora digli che, quando qualcuno gli gira intorno, invece di starsene lì, imbambolato, a guardare, si ricordi di te e scappi per primo. || L'EROS Ho detto che, a non mettersi tra i piedi, tocca a te e ai tuoi soci. || L'ORESTE Allora fagli una cinta attorno. || L'EROS Oreste! || L'ORESTE E se, per caso, avessi poi deciso di continuare? || L'EROS Parlerò.

† tua! || L'EROS] *Abis e A*: segue Oreste!

† Piantala!] *Abis e A*: Piantala, Oreste!

²³ L'ORESTE Di [...] momento all'altro.] *ins*.

²⁴ che potrebbe [...] c'è niente?] *B, Abis e A*: sul tuo conto da dire non si trova niente...

²⁵ C'è. Ma [...] a giocare] *B, Abis e A*: Si può trovare tutto quel che si vuole. Ma per una cosa così, sono disposto ad arrischiare

²⁶ vita. Quel [...] difenderlo, salvarlo...] *B, Abis e A*: cfr. *Appendice IV*

²⁷ Allora raccomando [...] Perché lo] *B, Abis e A*: Allora, visto che ci tieni tanto, visto che per te è proprio questione di vita o di morte... Metti il cuore in pace. Da stasera, il tuo Lino sarà come se non esistesse. Ma anche le bustine. D'accordo? Silenzio per silenzio. E adesso vuoi un consiglio? Fammi pedinare. Non si sa mai. Potrebbe darsi che un giorno, chissà, i numeri girino anche a me... E sii più generoso. Lo

† a me...] *Abis e A*: segue L'EROS Oreste! || L'ORESTE

²⁸ cosa] *B, Abis e A*: cos'è che

²⁹ sogna adesso] *B, Abis e A*: segue il tuo protetto, oltre ai fumetti e ai giornali

ⁿ † L'EROS Oreste!] *Abis*: Oreste *cass. a matita rossa*

† Piantala, Oreste!] *Abis*: Oreste *cass. a matita rossa*

^o † L'EROS Oreste!] *Abis*: *cass. a matita rossa*

^Q † Le mani? [...] L'EROS Piantala!] *B.I*: *marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† Parli del [...] roba tua!] *B.I*: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

† roba tua!] *A.I*: *sottolineato a matita (F. Muti)*

† O l'hai acquistato in esclusiva] *B.I*: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^R † Lo sai [...] giornali? La] *B.I*: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

L'ORESTE E da chi?

L'EROS Da me.

L'ORESTE Avaro come sei?

L'EROS Avaro come sono.³⁰ Finito?

L'ORESTE³¹ Finito.

L'EROS Allora andiamo?

L'ORESTE Con te? Ma io con te non faccio più neanche un metro, di strada.

L'EROS E perché?

L'ORESTE³² Perché mi fai schifo.⁵ |

³⁰ come sono.] *B, Abis e A: segue L'ORESTE*

³¹ L'ORESTE] *B, Abis e A: L'EROS*

³² L'EROS Allora [...] perché? || L'ORESTE] *B, Abis e A: L'ORESTE Allora, andiamo. || L'EROS Va', tu. || L'ORESTE Perché, aspetti qui il tuo fiore? || L'EROS No.*

⁵ *I due [...] fai schifo.] A.I: racchiuso tra segni a matita (F. Muti)*

Entra l'Oreste. [...] fai schifo.] B.I: incorniciato e marcato con otto X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro

L'ORESTE Allora? [...] fai schifo.] C.II: racchiuso tra segni a matita fucsia (N. de Pirro)

[28]

Scena quarta^{1 A}

LA GAETANA Rosangela!

LA ROSANGELA Mamma?²

LA GAETANA Guardame n' faccia. Guardame^{3. a} Non abbassare gli occhi. L'hai visto un'altra volta? Rispondi?^{4 b}

LA ROSANGELA Sì, l'ho visto. E allora?

LA GAETANA Come allora? Allora a me? Allora a tua madre? (*Schiaffeggiando la figlia*) Tieni disgraziata. Piglia⁵! E adesso sei disposta a parlare con tua madre col rispetto che si merita? Rispondi. T'ho detto di rispondere. Non parli ancora?⁶

La Gaetana prende la Rosangela⁷.

LA ROSANGELA Mamma! Statevi ferma, mamma!^B

LA GAETANA E perché ferma?

LA ROSANGELA Basta, mamma!

LA GAETANA Basta, lo dirai quando sembrerà il caso a me!

¹ quarta] *B, Abis e A: quinta*

² LA GAETANA Rosangela! || LA ROSANGELA Mamma?] *Abis e A: La stanza dove vivono le Carimati. Pomeriggio tardo.*

LA GAETANA Rosangela!] *ins.*

³ Guardame] *Abis e A: Dico in faccia*

⁴ un'altra volta?] *Abis e A: segue T'ho domandato se l'hai visto un'altra volta.*

† volta. Rispondi?] *Abis e A.I: segue O vuoi che ti porti fuori e ti svergogni davanti a tutti?*

⁵ Tieni disgraziata. Piglia] *Abis e A: Prendi, zingara! To', prendi disgraziata. Piglia] B: disgraziata figlia*

⁶ parli ancora?] *B, Abis e A: segue E allora levate sta vesta, levatela e vediamo cos'hai combinato anche stasera! Giù!*

† levate sta vesta, levatela e] *Abis e A: giù la sottana, giù, che*

⁷ la Rosangela] *B, Abis e A: segue e cerca di strapparle di dosso l'abito*

^a † Dico in faccia.] *A.I: cass. a matita rossa*

† Dico in faccia] *Abis: cass. a matita rossa*

^b † T'ho domandato [...] un'altra volta.] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

† O vuoi [...] a tutti?] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^A † Scena quinta] *Abis: nel margine superiore della p. sono presenti due linee affiancate dalla nota Tutta la scena ms. a matita marrone (N. de Pirro)*

^B Come allora? [...] ferma, mamma!] *Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

† Come allora? [...] di strapparle] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† E allora [...] stasera! Giù!] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti); A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

† levate sta [...] stasera! Giù!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

† levate sta [...] anche stasera!] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

LA ROSANGELA Basta! Basta, se no parlo!

LA GAETANA E allora parla. Su, parla! Cosa devi dirmi? Che sei innamorata? Che gli vuoi bene?

LA ROSANGELA Mamma!

LA GAETANA Giocarti l'onore la reputazione così, come se fossero un bene che, una volta perso, si può aver di ritorno! Una svergognata, ecco cosa sei! Una svergognata!

LA ROSANGELA E il Candidezza, allora?

LA GAETANA Il Candidezza è un maiale! E, se non vuol finir dentro, dovrà star attento anche lui!

LA ROSANGELA Ho detto l'altro, io⁸.

LA GAETANA L'altro chi?

LA ROSANGELA Suo padre!

LA GAETANA Rosangela!

LA ROSANGELA Suo padre! Sì, suo padre! E adesso guardatemi. Ho detto di guardarmi.^C |

[29] LA GAETANA Be', perché? Cosa credi di aver detto dicendo suo padre?

LA ROSANGELA Non obbligatemi a parlare, mamma. Tu lo sai e lo sai anche troppo bene. Non vedi? Sei diventata bianca...

LA GAETANA Ma cos'è che devo sapere? In nome di Dio, parla! Cos'è?

LA ROSANGELA Niente. Ma se non vuoi farmi andar in bestia⁹, non parlar più.^D

LA GAETANA Non parlar più io¹⁰, tua madre?^E

LA ROSANGELA Tu, sì! Perché il Candidezza...

LA GAETANA Chiudi la bocca, Rosangela! Chiudila! Perché, da quando sei col Gino, è diventata peggio d'una fogna!

LA ROSANGELA E invece no. A questo punto la tengo aperta e vado avanti, anche se dovessi buttar fuori solo sporcizia! Perché tu, il Gino...

LA GAETANA Il Gino?

LA ROSANGELA Sì, non è vero. Che non volete che lo veda per il mio onore.

⁸, io] *ins.*

⁹ andar in bestia] *B, Abis e A: schifo*

¹⁰ Non parlar più io] *B: Schifo? Schifo io; Abis e A: Schifo, io? Schifo*

^C LA ROSANGELA Suo padre! Sì, [...] di guardarmi.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

Suo padre! Sì, [...] di guardarmi.] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^D Ma se [...] parlar più.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^E † Schifo? Schifo io, tua madre?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

LA GAETANA E per cosa, allora?

LA ROSANGELA Per gelosia!¹¹ F Per gelosia! Te lo grido fin che vuoi e davanti a tutti! Pestami, adesso! Vienimi addosso, su! Prendimi pei capelli! Strappali! Fammi venir giù il sangue, come l'altra volta! Avanti! Non ti muovi più? Dov'è andato tutto il tuo coraggio? E gli uomini, devo esser ancora io e io sola a non saper che esistono?^G

Un lungo silenzio.

LA GAETANA È stato il Gino a dirtelo?

LA ROSANGELA Lui.

LA GAETANA Delinquente!

LA ROSANGELA E perché delinquente, se vi ha visti insieme e se suo padre gli ha già detto...

LA GAETANA Cosa gli ha detto?

LA ROSANGELA Che vuol sposarti.

Una pausa.

LA GAETANA E allora? Ammesso che fosse vero, cosa vorresti concludere¹²?

LA ROSANGELA Non voglio concludere¹³ niente. Voglio solo che mi lasci in pace.

LA GAETANA Ma io se lo facessi, ricordati bene, non lo farei per me. Lo farei^H anche e soprattutto per te. |

[30]^I LA ROSANGELA Per me? E per me, come?

LA GAETANA Bisognerebbe sapere tutto quel che abbiamo alle spalle. Da me, io, non l'avrei mai detto. Ma siccome, adesso, ragazza non sei più, posso dirti tutto. Anzi, devo. E allora lo sai cos'abbiamo da saldare ancora all'ospedale? Centodiecimilalire. E tra negozi, affitto, cimitero e funerali, lo sai cosa ci resta? Centotrenta. Come non bastasse, al fratello di tuo padre siamo debitori di trentottomila per esser entrati qui... È la miseria che ci viene addosso. La miseria che ci mangia e ci riduce alla fame. Ma perché tu sappia tutto, non è nemmeno per quello che la prima volta ho parlato col padre del Gino. È stato per il tuo onore. Quell'onore che mi hai gettato in faccia, come se per una madre fosse una colpa far in modo che sua figlia non diventi una cagna. Solo la seconda, quando son tornata perché t'avevo trovato in tasca un altro biglietto di quel farabutto, un altro, più lurido del primo...

¹¹ Per gelosia!] B, Abis e A: segue LA GAETANA Rosangela! || LA ROSANGELA

¹² concludere] B, Abis e A: dedurne

¹³ concludere] B, Abis e A: dedur

^F Per gelosia!] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

^G E gli [...] che esistono?] B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

^H farei] B: ds. fare in B.I corr. a matita (F. Muti)

^I C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato

LA ROSANGELA A parlar così, dovresti andar adagio, perché da un momento all'altro, il Gino potrebbe diventar tuo figlio.^J

LA GAETANA Rosangela!

LA ROSANGELA Bè, se non figlio, figliastro!

Una pausa.

LA GAETANA Cosa credi? Che se mi decidessi a accettare, mi deciderei per amore? Ma io, ricordatelo, nella vita, l'amore l'ho provato una volta sola ed è stato per tuo padre. E come non c'è stato niente prima, così non ci sarà niente dopo.

LA ROSANGELA Sì. E se per caso mio padre tornasse indietro? Se ti vedesse far quel che fai?

LA GAETANA Se tornasse indietro? Se mi vedesse?

LA ROSANGELA Credi che sarebbe contento? Credi che ti direbbe: "Su, Gaetana, su, fai bene, avanti, non perder tempo?" Ti sputerebbe addosso. Ecco quel che farebbe!

LA GAETANA Rosangela!

LA ROSANGELA Addosso! Come vien voglia di far a me!^K |

[31]^L LA GAETANA E allora, fallo! Se ti sembra che sia giusto e che lo meriti, fallo!^M Ma non sarò certo io, dopo ad aver la coscienza piena di serpenti e di vipere! Tu, l'avrai! Tu! Perché non hai voluto capire che se tua madre si decide a questa umiliazione è anche e soprattutto per te.

LA ROSANGELA E per te, invece?

LA GAETANA Anche per me, non lo nego. Ma non per le ragioni che credi. Perché ero stanca ecco perché. Stanca di portar avanti una vita così. Stanca d'esser inseguita dai debiti, dalla miseria e

^J LA GAETANA E allora parla. [...] tuo figlio.] B.I: *marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^K LA ROSANGELA Sì. [...] a me!] A.I: *marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

Ti sputerebbe [...] che farebbe!] C.II: *sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer); sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Ti sputerebbe addosso.] A.I: *sottolineato a matita (F. Muti)*

che farebbe!] C.I: *corr. in che farebbe! E gli darei anche ragione! a penna blu*

Addosso! Come [...] a me!] C.I: *corr. in Sì, gli darei ragione. e marcato con una X a penna blu nel margine destro; C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer); sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^L C.I: *l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

^M E allora, [...] meriti, fallo!] B.I: *incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer)*

E allora, [...] meriti, fallo] C.II: *sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

E allora, fallo!] C.I: *incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro*

meriti, fallo!] C.I: *fallo! incorniciato con tratti a penna blu*

dalla fame. Stanca di soffrire e essere senza più nessuno che difenda me, mia figlia e la mia casa. Quanto al resto, gli uomini...

LA ROSANGELA Gli uomini, gli uomini cosa?¹⁴

LA GAETANA Niente, Rosangela. Non parliamone più. Mo'¹⁵ tu sai tutto. Tocca a te, decidere quel che è bene che tu faccia.

LA ROSANGELA Ho già deciso io, il Gino, non lo lascio! Quanto a te se proprio vuoi sposarti con suo padre, fallo.

LA GAETANA Rosangela!

LA ROSANGELA Fallo, sì. Ma il Gino resta insieme a me.

LA GAETANA Sì? E allora sorveglialo il tuo Gino, perché di amiche non ha te soltanto. Una per strada ne ha!^N

LA ROSANGELA Questa è una fandonia che inventi per difender i tuoi interessi!

LA GAETANA I miei interessi sono anche i tuoi!

LA ROSANGELA Non è vero!

LA GAETANA Rosangela! Chiudi la bocca, se non vuoi che ti strozzi!

LA ROSANGELA Lasciatemi, mamma.

Divincolandosi esce.

LA GAETANA Rosangela! Rosangela!

Esce inseguendola.^{16 c o |}

¹⁴ uomini, gli uomini cosa?] *Abis e A:* uomini...

¹⁵ Mo'] *Abis e A:* Adesso

¹⁶ LA ROSANGELA Lasciatemi, [...] *Esce inseguendola.*] *B, Abis e A:* Si sente picchiare e si sente gridare: "Basta, terrone della madonna! Tacete! Basta!"

† *Tacete! Basta!*] *Abis e A:* segue Ecco. Li senti? Sono loro... I bei vicini che siam venuti a prenderci in quest'inferno. Neanche il diritto di parlare, c'è restato! Neanche quello! Adesso avran sentito e ci faranno andare sulla bocca di tutti, come assassini. || LA ROSANGELA Se c'è una cosa che non m'importa, è proprio quella. || LA GAETANA Rosangela! || LA ROSANGELA Ho detto che non m'importa!

° † Ecco. Li [...] non m'importa!] *Abis e A.I:* cass. a matita rossa

^N Anche per [...] ne ha!] *B.I:* marcato con un segno a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

Quanto a [...] padre, fallo.] *B.I:* incorniciato e marcato con due X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

Rosangela! || LA ROSANGELA [...] a me.] *B.I:* incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*)

Ma il [...] a me.] *B.I:* sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

° † *terrone della madonna!*] *B.I:* incorniciato e marcato con due X a matita rossa (*R. Helfer*); sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*); *A.I:* incorniciato con tratti a matita (*F. Muti*)

† *terrone*] *A:* ds. terrore corr. in *A.I* a matita (*F. Muti*)

Scena quinta¹

In casa Repossi: il locale dove si mangia e dove dorme l'Eros. L'Alfonsina e l'Arialda stanno lavorando. Sono le sette. Da fuori viene con insistenza il rumore d'una moto che gira attorno allo stabile.^A

L'ALFONSINA Ma quand'è che la finiranno di rovinarci i nervi con tutti 'sti motori?

L'ARIALDA Questo dev'essere il Lino.^B Da quando ha la moto, tutte le sere^C, a questa ora, è lì che aspetta il padre putativo per fargli festa.

L'ALFONSINA Poi per forza dicono intorno che gliel'ha regalata lui.

L'ARIALDA Voce di popolo, voce di Dio, cara la mia mamma! Perché di questi tempi le relazioni più son sbagliate e meglio vanno!² ^a Del resto, piuttosto che ridursi qui come mi sto riducendo io, meglio lui che la sua vita la sa amministrare. Anche se è vita da inferno di qua e poi anche di là.³ ^b ^D Ecco.

L'ERNESTA Tutto qui?

L'ARIALDA Tutto qui. Questo a via Cerva dai Castelli e questo in Via Cappuccio, ma in portineria per il P/Z.

L'ERNESTA Cosa sarà poi 'sta novità del P/Z.

L'ARIALDA Misteri del nostro Apollo cara la mia Ernesta.

¹ quinta] *B, Abis e A: sesta*

² meglio vanno!] *A e Abis: segue Una pausa.*

³ Del resto, [...] di là.] *Abis: (Dando la cesta all'Ernesta)*

la sua vita la] *B e A: le sue cose le*

è vita] *B e A: son cose*

^a vanno!] *A.I: segue, ms. a penna blu, Del resto, piuttosto che ridursi qui come mi sto riducendo io, meglio lui che le sue cose le sa amministrare. Anche se son cose d'inferno di qua e poi anche di là.*

† vanno! || *Una pausa.] Abis: corr. a penna blu in vanno! Del resto, piuttosto che ridursi qui come mi sto riducendo io, meglio lui che le sue cose le sa amministrare. Anche se son cose da inferno di qua e poi anche di là.*

† *Una pausa.] A.I: segue un tratto a matita rossa a indicare l'ins. delle battute trascritte in Appendice V, ds. su una c. recante la numerazione ms. a matita rossa 74bis (la c. è spillata con un'attache alla p. del copione, la 74, e nel margine superiore è ms. un ulteriore tratto a matita rossa)*

^b † *(Dando la cesta all'Ernesta) Abis: cass. a matita*

Del resto, [...] di là.] *A.I: cass. a matita rossa*

^A *Da fuori [...] allo stabile.] B.I: sottolineato con tratti a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^B *Questo dev'essere il Lino.] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

Questo] *Abis: incorniciato con tratti a matita*

^C *tutte le sere] Abis: sottolineato a matita*

^D *Perché di [...] di là.] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

Perché di [...] meglio vanno!] *A.I: marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

Perché di [...] meglio vanno] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

L'ERNESTA Si vede che quando ci son questi, si possono avere anche i nomi di scorta^c. Saloni, saloni.

L'ALFONSINA E dove!

L'ERNESTA Come dove,^d ma da loro. Chissà cosa ne fanno, tutte^e* le volte che ci vado e allungo la testa resto lì incantata. Sembra che debbano ballarci dentro tutto il giorno...

L'ARIALDA Be' tutto il giorno forse no, ma di notte.

L'ERNESTA Con tutti quei lampadari, con tutti quegli specchi, che anche⁴ stando^f lì in anticamera, ci si vede dentro 30 volte...

L'ARIALDA Moltiplicazione dell'immagine! E adesso su, su, che è tardi.

L'ERNESTA Dunque. Via Cerva, Via Cappuccio... Ecco, meglio andar prima sin là, poi... Buonasera. |

[33] L'ALFONSINA Buonasera.

L'Ernesta esce.^{5 g}

L'ALFONSINA Aspetta, Arialda, aspetta, prima di metterti in testa che sia successo chissà cosa!

L'ARIALDA E non son qui a aspettare? Perché, a mandar l'Eros là, dall'ortolano, non è mica stata la bisnonna! E allora? Non che spero niente. Figurarsi! Ma almeno saper le cose come stanno e non farsi far sceme più del necessario, almeno quello. Ha cambiato idea? Ne ha trovata un'altra? Va bene. Basta saperlo poi si decide il da fare.

Una pausa. Da fuori continua a venire il rumore della moto.

E continua! Fosse per me andrei là a gridargli di scontrarsi, lui e la moto, contro il primo muro che trova.

Entra l'Eros.

Allora?

⁴ anche] *ins. in B*

⁵ Ecco. || L'ERNESTA [...] *L'Ernesta esce.*] *ins. in Abis (in Abis, la particolarità degli interventi ms. operati dalla compagnia e la numerazione anomala che contraddistinguono le cc. che recano il testo da Scena sesta a là, dall'ortolano, permettono di ipotizzare che le pp. 74 e 74bis del copione siano state inserite successivamente, sostituendo una p. preesistente e non conservata che non prevedeva la scena di Ernesta)*

L'Ernesta esce.] *Abis: segue L'ARIALDA Del resto piuttosto che ridursi qui come mi sto riducendo io, meglio lui che le sue cose le sa amministrare. Anche se son cose da inferno di qua e poi anche di là.*

^c scorta] *Abis: ds. scora corr. a matita*

^d dove,] *Abis: ds. dove corr. a matita*

^e fanno tutte] *Abis: corr. in fanno, tutte corr. in fanno! Tutte a matita*

^f † che stando] *Abis: corr. in che anche stando a matita*

^g † (*Dando la [...] L'Ernesta esce.*) *Abis: racchiuso da tratti ms. a matita rossa*

† L'ARIALDA Del resto [...] di là.] *Abis: cass. a matita; segue una lettera P ms. e cerchiata a matita*

* ne fanno, tutte] *ds. ne fanno tutte*

L'EROS Metti il cuore in pace.

L'ARIALDA In pace, in pace come?

L'EROS Non c'è più niente, ma proprio niente da fare.

L'ARIALDA (*Alla madre*) Visto te che dicevi tanto? Il cuore in pace! In pace, sì, in pace, se una ha voglia di metterlo! Ma siccome la voglia è un'altra.^E Capito, tu?

L'EROS Bè, ma guarda che il Candidezza non sono io...

L'ARIALDA E chi parla con te?

L'EROS Ah, non so, m'era sembrato.

L'ARIALDA E cos'è? Per te? Per il tuo tipo di gusti e di lavoro? Ha paura che gli porti via i figli?^F

L'EROS No, per una donna.^{6h}

L'ARIALDA E chi è? La terrona?

L'EROS Lei.

L'ARIALDA^{7iG} Ah, la terrona! La vedova che, dal Pero, han mandato via a furia di debiti e di calci! Una vedova che avrà passato più uomini d'una caserma! E quando gliel'hai detto, che faccia ha fatto?

L'EROS Ma cosa t'importa, Arialda, saperlo? †

[34]^H L'ARIALDA Ho detto di dirti che faccia ha fatto.

⁶ una donna.] *Abis: segue* Per una donna come te.

⁷ Lei. † L'ARIALDA] *B, Abis e A: segue* Ecco. Non gli basta a quelle negre là di venir su a portarci via case, posti, uffici e appartamenti, no, anche gli uomini adesso! Anche quelli! E tu ridi! Su, ridi! Ma allora ridi più forte! Fatti sentir da tutti, piattola d'una piattola! † L'EROS Ma chi ride, Arialda? † L'ARIALDA Niente. Lo so io e se lo so io, basta.

† più forte!] *Abis e A: segue* Avanti!

† d'una piattola!] *Abis e A: segue* Che tanto il pneuma non te lo fa più nessuno lo stesso!

^h † Per una donna come te] *Abis: cass. a matita rossa*

ⁱ † Avanti!] *A.I: cass. a matita rossa*

† Avanti] *Abis: cass. a matita rossa*

† Che tanto [...] lo stesso!] *Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^E Ma siccome [...] è un'altra.] *B.I: incorniciato con tratti a matita rossa (R. Helfer) poi cass. e marcato nel margine destro con una X a matita rossa poi cass.*

^F Per il [...] i figli?] *B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^G † L'ARIALDA Ecco. [...] ride, Arialda?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

† Fatti sentir [...] lo stesso!] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

† Che tanto [...] lo stesso!] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

^H *C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

L'EROS Nessuna faccia. Ha allargato le braccia come per dirmi che lui non ha colpa⁸. Poi ha detto: destino.

L'ARIALDA Destino? Ma se destino è, si tratta del destino porco che m'è venuto addosso, da quando quella lì ha avuto la bell'idea di mettermi al mondo!

L'ALFONSINA Arialda!

L'ARIALDA Arialda, cosa? Perché, a me, che regali m'ha mai fatto la vita da quando ha aperto gli occhi? Avanti! (*Una pausa*) Destino, sì! Ma chiamatelo calore, che è meglio! Almeno si sa prima di cominciare dove si deve sbattere!¹

L'ALFONSINA Arialda! Adesso, basta!

L'ARIALDA Calore, cara la mia mamma! Calore!¹ Mica a tutte capita d'aver come spasimante una pasta molle com'è capitato a me! Uno che ha cominciato a muoversi solo dopo che gli han dato i santissimi! Ci son anche quelli che bollono!

L'ALFONSINA Ma, senti, Eros, te l'ha proprio detto chiaro?

L'EROS Chiaro? Chiarissimo.

L'ARIALDA E cosa t'aspettavi, le mezze misure da quel maiale, là.⁹ La terrona! Sì, perché io, avrò paura d'una povera scema come quella vedova là!

L'ALFONSINA E che tipo è poi?

L'ARIALDA Sarà calda, anche lei! Perché, qui, ormai, si va avanti a furia di gradi!¹⁰ ^K Ma se credi d'aver vinto la partita e d'essermi tornato addosso un'altra volta. Senti, parlo con te! Ah, ecco!

⁸ non ha colpa] *Abis e A*: di colpa non ne ha

⁹ là.] *Abis*: là, che quel che ha e per cui gli giran intorno anche le vedove dell'Africa, se l'è fatto succhiando il sangue della povera gente come noi!

¹⁰ di gradi!] *Abis e A*: segue (*Avvicinandosi alla credenza e fissando la fotografia del Luigi*)

¹ † che quel [...] come noi] *Abis*: cass. a matita rossa

¹ L'EROS Ma cosa [...] deve sbattere!] *B.I*: marcato con un segno a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

Ma se [...] al mondo!] *A.I*: sottolineato a matita (*F. Muti*)

si tratta [...] di mettermi] *B.I*: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (*F. Muti*) poi cass.

da quando [...] al mondo!] *C.II*: sottolineato a matita fucsia (*N. de Pirro*); *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

al mondo!] *B.I*: sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

Destino, sì! Ma chiamatelo calore,] *B.I*: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (*F. Muti*) parzialmente cass.

Ma chiamatelo [...] deve sbattere!] *C.II*: sottolineato a matita fucsia (*N. de Pirro*); *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

calore] *B.I*: incorniciato con tratti a matita bordeaux (*F. Muti*)

¹ Calore, cara [...] mamma! Calore!] *C.I*: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro; *C.II*: sottolineato a matita fucsia (*N. de Pirro*); *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

Calore,] *B.I*: Calore sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

^K Sarà calda, [...] di gradi!] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

Sarà calda, anche lei!] *B.I*: sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

Se credi così ti sbagli! Prima d'impalmare quella là, i conti, il Candidezza, dovrà farli con me! Capito?^{11 k} Ma io, prima di tornar sotto la tua grinfia, quella porca là gliela strappo di mano con la mia. Capito? E non mi fermerò davanti a niente! E più tu andrai avanti a smangiarmi la coscienza e la carne e più andrò avanti io!^L

L'ALFONSINA Arialda...

L'ARIALDA Bè? Cosa c'è da guardarmi con quelle facce lì? Cosa vi siete messi in testa, che son diventata matta? Volete vedere che valore do più, io, a un povero scemo come questo?¹² Zero!* Zero assoluto! |

[35] L'ALFONSINA Arialda...

L'ARIALDA E adesso qui la scopa, qui la scopa che lo mandiamo fuori del¹³ tutto!^M |

† *la fotografia del Luigi*] A.I: *sottolineato con due tratti a matita (F. Muti)*

¹¹ me! Capito?] B, Abis e A: *segue* E va pur avanti a ridere, che tanto 'sta faccia qui ce l'avevi anche quando i becchini t'han saldato il coperchio.

† il coperchio.] Abis: *segue* Ah, ecco! Perché almeno quello lo saprò! "Pare che ride..."; siccome, conciato com'eri, non potevano dire che parevi un angelo.

¹² come questo?] Abis e A: *segue (Gettando a terra la fotografia)*

¹³ del] *ins. in B*

^k † Ah, ecco! [...] un angelo] Abis: *cass. a matita rossa*

^L Ma se [...] avanti io!] A.I: *incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

† E va [...] il coperchio.] B.I: *incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^M † L'ARIALDA Be'? [...] fuori tutto!] A.I: *marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro* † *Gettando a terra la fotografia*] A.I: *sottolineato con due tratti a matita (F. Muti)*

* come questo? Zero!] *ds. come questo. Zero!*

[36]^A

Scena sesta¹

In casa dei Candidezza: il locale dove si mangia. Sono quasi le otto.

IL QUATTRETTI T'ho visto sì, non no! T'ho visto e t'ho anche sentito!

IL GINO E quando?

IL QUATTRETTI² Quando sei venuto fuori a prender la salvietta. Era là sul letto. Non aveva su più niente e continuava a chiamarti come se stesse tirando gli ultimi.^B

IL GINO Ma cosa vuoi sapere tu di quando una ha su tutto e di quando non ha su niente!^C

IL QUATTRETTI Ah sì? E allora, guarda! (*Leva dalla tasca un fazzoletto e lo mette davanti agli occhi del fratello*) Lo riconosci?

IL GINO Be', cos'è? Un fazzoletto come gli altri.

IL QUATTRETTI Non far finta, non far finta che c'è su anche la cifra! C.R.: Carminati Rosangela! E siccome tu, prima di cominciare, le hai detto di levarsi il rossetto, se no sporcavate la coperta, è anche tutto impiastrato. Guarda qui, guarda qui.^{3D}

IL GINO Allora se è così, dammelo. Dammelo che glielo riporto.

IL QUATTRETTI Lo vuoi? Sgancia.

IL GINO Non sgancio niente. Piuttosto tientelo.

IL QUATTRETTI È quel che cerco. Così, stassera, il vecchio saprà come mantieni le promesse. Ti ricordi cosa t'ha detto l'altra sera? "Adesso basta, Gino. Vai con chi vuoi. Cambiane una tutti i giorni. Ma la Rosangela, lasciala stare".

IL GINO E per darmelo, cosa pretendi?

¹ sesta] *B, Abis e A: settima*

² IL GINO E quando? || IL QUATTRETTI] *ins. in Abis*

³ Guarda qui, guarda qui.] *B, Abis e A: Sentilo, sentilo se vuoi godere un'altra volta!*

^A C.I: *l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

^B Quando sei [...] gli ultimi.] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

prender la salvietta.] C.I: corr. in cercar qualche cosa lì, nel cassetto. a penna blu; C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)

Era là [...] gli ultimi.] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

come se [...] gli ultimi.] C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro

come se [...] gli ultimi] C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)

come se] C.II: incorniciato con tratti a matita marrone

^C di quando una [...] su niente!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; incorniciato con tratti a matita blu parzialmente cass.*

^D † Sentilo, sentilo [...] un'altra volta!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti); A.I: incorniciato e marcato con una X a matita (F. Muti) nel margine destro*

IL QUATTRETTI Tremila.

IL GINO Tremila? E dove vado a prenderli?

IL QUATTRETTI Affari tuoi. Ma per uno come te, che sta tutto il giorno in bottega...

IL GINO Allora, va bene. Dammelo. Domani ti porterò la moneta. |

[37] IL QUATTRETTI E allora aspetto quando mi farai vedere la moneta.

IL GINO Sei proprio nato con l'anima del ricattatore, tu! Ma cosa ne fai, dei soldi? Si può sapere? Cosa ne fai, non ti si vede spender mai una lira?^E

IL QUATTRETTI Li tengo.

Suona il campanello d'ingresso.

IL GINO Va', va' a aprire, che sarà lui.

Il Quattretti esce e rientra subito dopo con l'Arialda.

IL QUATTRETTI Non è lui. È la luna.

IL GINO Che luna? (*Voltandosi*) Ah, lei...

L'ARIALDA Luna? E luna, perché?

IL QUATTRETTI Non s'arrabbi. È un modo che ha trovato mio fratello per spiegarmi che, al suo posto, il papà ne ha scelta un'altra.

L'ARIALDA E voi, un maiale così, avete il coraggio di chiamarlo ancora papà?

IL GINO Vada piano con le parole, signorina.

L'ARIALDA Piano, un corno! Del resto, fosse qui, glielo griderei in faccia. Anzi, com'è che non è ancora arrivato?!

IL QUATTRETTI Si vede che sarà là a far il tenero con la Gaetana...^F

IL GINO Ma lei, scusi, perché è venuta qui? Non avevate sistemato tutto?

L'ARIALDA Perché, v'ha detto così?

IL GINO Così.

L'ARIALDA Lo vedete se non è un maiale! Tutto? Niente, non tutto! E per saper qualcosa ho dovuto pensarci io e mandar qui l'Eros.

IL GINO Quello è buono!

^E IL QUATTRETTI È [...] una lira?] B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

^F Il Quattretti [...] la Gaetana...] B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro al suo [...] un'altra.] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

Si vede [...] la Gaetana...] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

L'ARIALDA Buono o non buono, affari che non vi riguardano! Come una serva, m'ha trattata! Peggio, come uno straccio! E io non capisco come facciate a dir di sì a una⁴ che non sapete neanche da dove venga e⁵ cosa faccia, una piena di debiti fin sopra la testa, una che vostra mamma non l'ha nemmeno mai vista. Tu, poi...

IL GINO Io, cosa?

L'ARIALDA Non far finta adesso, perché se la Rosangela ti piacesse veramente...

IL QUATTRETTI Per quello, guardi, gli piace talmente che oggi al pomeriggio si son chiusi là, nella stanza per due ore di fila.^G |

[38] IL GINO Ma perché glielo dici? Vuoi proprio che ti spacchi la faccia?^H

IL QUATTRETTI Tu lascia fare a me, che con le donne non valgo magari niente, ma sul resto^I ce ne voglion trenta di te per far me. Del resto, cosa vuoi ribattere? È o non è la verità?

L'ARIALDA Oggi, nel pomeriggio, qui, in casa... E lui magari là, nei prati, con quella negra... (*Al Gino*) Ma è vero? Gino, parlo con te. È vero?

Il Gino non risponde.

Su, rispondi. È vero che eri qui con la Rosangela o è una strampalata del Quattretti?

Il Gino guarda il Quattretti come se stentasse a capire.

IL GINO Se lo dice lui...

L'ARIALDA Come, se lo dice lui? Io parlo con te. Rispondi: è vero? Perché per me è importante, troppo...

IL QUATTRETTI Sì, guardi signorina. Stia tranquilla. È vero. Ho anche la prova.

L'ARIALDA E che prova?

IL QUATTRETTI (*Levando il fazzoletto*) Questo.

IL GINO Ma cosa fai? Sei diventato scemo, adesso?

IL QUATTRETTI Sta' in silenzio, per piacere, sta' in silenzio che così risparmierei di rubar in bottega! (*All'Arialda*) Lo prenda. Su, lo prenda...

L'Arialda prende per la punta delle dita il fazzoletto.

⁴ a una] A: segue persona

⁵ venga e] A: segue che

^G L'ARIALDA Lo [...] di fila.] B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

Per quello, [...] di fila.] A.I: marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro
gli piace [...] di fila.] B.I: sottolineato con tratti a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

^H Vuoi proprio [...] la faccia?] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

^I che con [...] sul resto] B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro
con le [...] magari niente,] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

C'è anche la cifra. No, no. A destra. Cos'ha? Schifo?^{6 a}

L'ARIALDA E voi...

IL QUATTRETTI Noi, cosa?

L'ARIALDA Me lo potete lasciare?^{7 b}

IL QUATTRETTI Dipende da quanto mi dà. Il Gino, per averlo mi ha offerto tremila.

IL GINO Non è vero.

IL QUATTRETTI Taci, stupido, che sei il primo a sapere che è verissimo!

IL GINO Ma io non lascerò mai che il fazzoletto della Rosangela vada a finire in mano di quella lì!
Rabbiosa com'è, chissà cosa combina! |

[39] L'ARIALDA (*Sempre tenendo fra le dita il fazzoletto*) È il colmo, ecco, il colmo.^{8 c}

IL QUATTRETTI Allora, senta, del coso lì, cosa vuol fare?

L'ARIALDA Lo tengo.

IL QUATTRETTI E nella tasca cos'ha?^{9 d}

L'ARIALDA E perché?

IL QUATTRETTI Perché se lo vuole, deve darmi tutto quel che ha. Sempre che basti. Su, vedere...

L'ARIALDA Lei non tocchi.^{10 e} (*Levando dalla tasca del golf un borsellino*) Prenda.¹¹

IL GINO Quant'è?

IL QUATTRETTI Dieci.

IL GINO Metà e metà!

IL QUATTRETTI Metà e metà, un corno! Tre e mezzo a te e sei e mezzo a me. E ringrazia Dio che t'ho fatto spartir la torta!

⁶ Cos'ha? Schifo?] *Abis: segue* Dopotutto, per cose che ci sian su, son poi sempre cose di donne.

⁷ potete lasciare?] *Abis e A: segue* IL QUATTRETTI Lasciare, come? || L'ARIALDA Lasciare, lasciare.

⁸ ecco, il colmo.] *Abis: segue* Ma possibile, possibile che non siate riusciti a dirgli che la vostra povera mamma, con una donna come quella là, lo sapesse, non lo lascerebbe mai e poi mai? Il collo gli tirerebbe, piuttosto! Il collo!

⁹ tasca cos'ha?] *Abis e A: segue* L'ARIALDA Come, cos'ho? || IL QUATTRETTI Dico, cos'ha in contanti?

¹⁰ non tocchi.] *Abis: segue* IL QUATTRETTI Allora qui il fazzoletto! || L'ARIALDA

¹¹ (*Levando dalla [...] borsellino*) Prenda.] *ins. in Abis*

^a † Dopotutto, per [...] di donne.] *Abis: cass. a matita rossa*

^b † IL QUATTRETTI Lasciare, [...] Lasciare, lasciare.] *A.I: cass. a matita rossa*

† IL QUATTRETTI Lasciare, [...] Lasciare, lasciare] *Abis: cass. a matita rossa*

^c † Ma possibile, [...] Il collo!] *Abis: cass. a matita rossa*

^d † L'ARIALDA Come, [...] in contanti?] *A.I: cass. a matita rossa*

† L'ARIALDA Come, [...] in contanti] *Abis: cass. a matita rossa*

^e † IL QUATTRETTI Allora qui il fazzoletto!] *Abis: cass. a matita rossa*

IL GINO Ma, la Rosangela...

IL QUATTRETTI La Rosangela! La Rosangela! Tanto una volta o l'altra dovevi pur piantarla!^{12 f}

L'ARIALDA E adesso aspettatevi tutto.

IL QUATTRETTI¹³ Per me, signorina.^{14 g}

Un lungo silenzio, poi si sente lo scricchiolio della serratura. In fretta e furia, seppur con un certo orrore, l'Arialdà raggomitola il fazzoletto e se lo infila nella tasca. Entrano l'Amilcare e la Gaetana.

L'AMILCARE Ah, tu!

L'ARIALDA Io.

L'AMILCARE¹⁵ Va' fuori, ma fuori di casa, non di qui. Capito? E fa andar fuori anche il Quattretti¹⁶.

Il^h Quattretti esce. Una lunga pausa.

L'ARIALDA E così ci siamo tutti. Anche la Napoli.

L'AMILCARE Cerca di non cominciare, Arialdà...

L'ARIALDA Be', perché? È forse nata sul Monte Rosa? |

[40] L'AMILCARE Arialdà!

L'ARIALDA Lo sa cosa mi fai tu, adesso come adesso? Schifo, mi fai!^{17 i}

Una pausa d'esitazione.

LA GAETANA Amilcare, forse io è meglio che io me ne vado...

L'AMILCARE Andare? Ma d'una povera esaltata come la Reposi non si deve aver paura!

L'ARIALDA Esaltata, sì! Talmente esaltata che, se vuole posso cominciar subito a recitarle su il rosario!^j

¹² pur piantarla!] *Abis: segue* L'ARIALDA Allora, siete a posto? || IL QUATTRETTI A posto.

¹³ L'ARIALDA E [...] tutto. || IL QUATTRETTI] *ins. in Abis*

¹⁴ signorina.] *Abis: signorina...* Tanto, se vuole che facciamo bella faccia alla nuova luna che tira in casa, deve così vederne!

¹⁵ Io. || L'AMILCARE] *Abis e A: segue (Al Quattretti)*

¹⁶ Quattretti] *Abis e A: Gino*

¹⁷ mi fai!] *B, Abis e A: segue* Ma schifo qui, alla bocca dello stomaco.

fai!] *A: fai schifo.*

† dello stomaco.] *Abis: segue* Quello schifo che poi ti fa tirar su anche la saliva!

^f † L'ARIALDA Allora, [...] A posto.] *Abis: cass. a matita rossa*

^g † Tanto, se [...] così vederne!] *Abis: cass. a matita rossa*

^h † il Gino. || Il] *Abis: corr. in il Quattretti. || Il a penna blu*

ⁱ † Quello schifo [...] la saliva!] *Abis: cass. a matita e a matita rossa*

^j L'ARIALDA Io. [...] il rosario!] *Abis: racchiuso tra segni a matita*

L'AMILCARE E comincia! Così, prima cominci, prima finisci! Tanto 'sta scena dovevo pur aspettarmela!

Una pausa.

L'ARIALDA Allora hai proprio deciso? Finito? Finito tutto? Tutto liquidato? Promesse, progetti, carte, dote, pubblicazioni, cifre, sulle federe e sui lenzuoli, stanzamezzacomprata e mezzacomprata da me...

L'AMILCARE Se è per quello, guarda, te la posso ricomprar quando vuoi.

L'ARIALDA Grazie.¹⁸ E di' un po', i conti, quelli che dovevi arrangiare coi parenti della Vittoria, sarebbero questa vedovazza qui?

LA GAETANA Signorina!

L'ARIALDA Mi chiami pure Arialda, che tanto, non abbia paura, appena mi sarò sporcata la bocca, la chiamerò anch'io col nome di battesimo!

L'AMILCARE Non farci caso, Gaetana. Non farci caso. È una povera mentecatta!

L'ARIALDA Ah, siam già arrivati al tu! E quanto agli incontri nei prati, siamo restati al braccio e braccio, o siam passati alle complicazioni?

LA GAETANA Arialda! La piantì!

L'ARIALDA E dica, su, dica, come l'ha trovato in confronto al morto? Perché il morto, quello, è inutile che faccia finta, quello ce l'ha anche lei!^κ

LA GAETANA* Ho detto di piantarla!

¹⁸ L'ARIALDA Grazie.] *Abis: segue* Ma dei tuoi soldi, al massimo, posso servirmi come carta da cesso!

^κ Non farci [...] anche lei!] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

incontri nei prati,] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

complicazioni] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

E dica, [...] anche lei!] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; A.I: marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro

E dica, [...] al morto] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

quello ce l'ha] A: ds. quello che l'ha in A.I corr. a matita (F. Muti)

* anche lei! || LA GAETANA] *ds. anche lui!* || LA GAETANA

L'AMILCARE Porta¹⁹ pazienza, Gaetana. Porta²⁰ pazienza. j |

[41] L'ARIALDA Porti pazienza che Gaetana fa rima con puttana!^L

LA GAETANA Basta.²¹ k Adesso basta! (*Scagliandosi contro l'Arialdia*) Voi siete una svergognata. Ritirate quello che avete detto! Ritiratelo²² o vi strozzo!

L'ARIALDA Non ritiro niente! Anzi se vuole, glielo ripeto! E lei, lasci andar le mani! Capito? Le lasci andare!

L'AMILCARE Lasciala, Gaetana! Fammi il piacere! Lasciala! Lasciala che a calmarla, ci penso io!

La Gaetana si stacca dall'Arialdia. L'Arialdia in fretta e furia si sistema sottana e capelli. Una lunga pausa.

L'ARIALDA Ecco, lo vedi, dove m'hai fatto arrivare? Lo vedi? A non capir più né cosa faccio, né cosa dico. E tutto per quella bestia là.²³ l Ma a te, a te, tua moglie, non dico quando sei là, in negozio, ma almeno in^m letto, dove dopotutto ha penato^M per* dei mesi e dei mesi, non ti vien proprio mai in mente? E quello che t'ha detto prima d'andar in agonia, non ti gira mai nella testa? Proprio mai? "Ricordati, Amilcare. Se ti²⁴ devi sposare... Ecco, se ti devi sposare..." E con

¹⁹ Porta] *Abis e A:* Porti pazienza. È questione d'un momento. Mi faccia il piacere, porti

²⁰ Porta] *Abis e A:* Porti

²¹ Basta.] *Abis e A:* Basta, Arialdia!

²² Ritiratelo] *Abis e A:* Ritiri quello che ha detto

²³ là.] *Abis:* lì! Ma la nostra casa? Amilcare, dov'è la nostra casa? Dov'è? Perché sa, cara la mia Carimati, tra noi avevamo già parlato anche di quello. Di tutto, avevamo parlato. Qui ci va questo, là ci va quest'altro. Questo si tiene, questo si toglie... Finito anche quello, eh, Amilcare! Finito tutto.; *A:* lì.

²⁴ ti] *ins. in Abis*

j † L'AMILCARE Porti pazienza.] *Abis: corr. in L'AMILCARE Porta pazienza. a penna blu*

† È questione [...] pazienza, Gaetana] *A.I: cass. a matita rossa*

† È questione [...] porti pazienza] *Abis: cass. a matita rossa*

† Gaetana. Porti pazienza.] *Abis: corr. in Gaetana. Porta pazienza. a penna blu*

k † Arialdia!] *A.I: cass. a matita rossa*

† Arialdia] *Abis: cass. a matita rossa*

^l † bestia lì! Ma] *Abis: corr. in bestia là! Ma a penna blu*

† Ma la [...] Finito tutto] *Abis: cass. a matita rossa*

^m in] *A: ds. il in A.I corr. a matita rossa*

^L L'ARIALDA Porti [...] con puttana!] *Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

Porti pazienza [...] con puttana!] *C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro); A.II: marcato con segni a matita nel margine destro*

che Gaetana [...] con puttana!] *A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

^M penato] *B: ds. pensato in B.I corr. a matita bordeaux (F. Muti)*

* ha penato per] *ds. ha pensato per*

gli occhi guardava me, non^N quella* lì! Li vedo ancora, li vedo sempre. Ce li ho qui, davanti. Mi sembra di toccarli. Quegli occhi più sbiaditi di quelli d'una gallina.^{25 n}

Una pausa.

L'AMILCARE (*Alla Gaetana*) Gaetana, forse adesso è meglio davvero che torni a casa... Tanto qui...

L'ARIALDA No. Resti, resti perché il bello comincia solo adesso. (*All'Amilcare*) Sicché per te... Ecco, per te l'Arialdà sarebbe andata bene solo fino a quando non fosse spuntata un'altra luna. È così?

L'AMILCARE Ma cosa c'entra la luna?

L'ARIALDA Non che io voglia paragonarmi a 'sta meraviglia qui per quel che riguarda bellezza, amore e calore...

LA GAETANA Insomma ricominciate²⁶ un'altra volta?

L'ARIALDA Se è il caso, sì! (*Tornando a parlar all'Amilcare*) Ma tu cosa credi che possa pensare la Vittoria di tutte le sue fregole? La Vittoria che di 'ste schifose della bassa, non voleva neanche sentir parlare! Le odiava!^{27 °} |

[42] L'AMILCARE Be', e con questo?

L'ARIALDA Il con-questo lo conosci e straconosci.

L'AMILCARE Ma l'amore è l'amore.

L'ARIALDA Perché, ti sei forse messo in testa che questa qui ti vuole bene?

L'AMILCARE Più di te, di certo.

²⁵ gallina.] *Abis*: gallina; quelle labbra bianche, come se a furia d'emorragie, del sangue non ci fosse restata neanche l'ombra...

²⁶ Insomma ricominciate] *Abis e A*: Ma, insomma, ha intenzione di ricominciare

²⁷ Le odiava!] *Abis: segue* Le odiava prima ancora di vederle! Bastava che sentisse l'odore, per scappare...

ⁿ † quelle labbra [...] neanche l'ombra...] *Abis: cass. a matita rossa*

^o † Le odiava [...] per scappare...] *Abis: cass. a matita rossa*

^N non] *B: ds. con in B.I corr. a matita e matita bordeaux (F. Muti)*

* me, non quella] *ds. me, con quella*

L'ARIALDA Più di me sarò brava nei prati, sui lenzuoli e sulle federe.^{28 p o} Ma per il resto... Cosa credi che ti si sia* attaccata per fare? Per questi, ecco per cosa! Per questi!

LA GAETANA Mandala fuori, Amilcare! Mandala fuori o non so più cosa faccio!

L'AMILCARE La Gaetana ha ragione! Fuori! Su. Va', va'! Tanto ormai quel che è fatto è fatto.

L'ARIALDA Quel che è fatto è fatto un bel corno! Perché io non mollo!

L'AMILCARE Cerca di non diventar ridicola, Arialda.^{29 q}

L'ARIALDA E allora perché m'hai baciata quella sera là, alla cava? Perché m'hai stretta qui? Perché m'hai tirato giù il corpetto? Cosa credi che a una donna si possano far provare certe cose e poi, basta, chiuso, niente?³⁰ Ah, perché sa, non s'illuda, l'amore, sia pur nel niente di cui son capace, con il suo Amilcare, avevo cominciato a farlo anch'io!^p

LA GAETANA Quello che avete fatto a me non interessa!³¹

L'ARIALDA Credo bene! A lei che interessa è solo la bottega e il conto in banca!

LA GAETANA Arialda! Anche^{32 r} la pazienza dei santi ha un limite!

L'ARIALDA Un limite, sì! Un limite che passan tutti e lei per prima. Perché 'sta casa qui, se c'è una che la conosceva e aveva il diritto di chiamarla casa mia, questa è la sottoscritta! Capito? Quando la morta era ancora là nel letto, e lei se ne stava al suo Pero, la^s minestra, i cornetti e la fesa, a prepararli su 'sti fornelli, sono stata io! E la pulizia? E i pavimenti? E i vetri? E le maniglie? Chi li faceva, la tua terrona anche quelli? E la padella, | [43] alla Vittoria, quando le

²⁸ federe.] *Abis*: federe, magari lenzuoli e federe marcati con la cifra di quando l'amore lo sentivi per la Vittoria!

²⁹ ridicola, Arialda.] *Abis*: segue Cerca di non andar troppo giù, cerca di non scivolar troppo in basso...

³⁰ chiuso, niente?] *Abis e A*: segue (*Alla Gaetana*)

³¹ avete fatto [...] non interessa!] *Abis e A*: lei ha fatto, non m'interessa!

³² Anche] *Abis e A*: Cerchi di capire che anche

^p † magari lenzuoli [...] la Vittoria] *Abis*: cass. a matita rossa

^q † Cerca di non andar [...] in basso] *Abis*: cass. a matita rossa

^r † Cerchi di capire che] *Abis e A.I*: cass. a matita rossa

^s suo Pero, la] *Abis e A*: ds. suo, la corr. in *Abis a penna blu*, in *A.I a matita rossa*

^o Più di [...] sulle federe.] *A.I*: sottolineato a matita (*F. Muti*)

Più di [...] nei prati,] *B.I*: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (*F. Muti*) poi cass.

sui lenzuoli e sulle federe.] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

^p Mandala fuori, [...] farlo anch'io!] *B.I*: marcato con un tratto a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

* ti si sia] ds. ti sia

scappava, chi gliela metteva? E quando nessuno, neanche la tua bella sorella, ce la faceva più a restare,³³ † chi stringeva i denti, chi faceva finta di niente e stava lì, a tirarle³⁴ via il sudore e a far aria? Su, rispondi. Chi?^Q

Una pausa.

Non parla più nessuno adesso? Tutta 'sta gran passione che vi tira uno nelle braccia dell'altra, non si rivolta più? (*Alla Gaetana*) Vuol strapparmi i capelli ancora? Vuol strangolarmi? Avanti. Sono qui. Ma lei... E mi guardi, su, mi guardi, dato che siam qui faccia a faccia! Ecco, lei, un uomo, l'ha pur avuto. La sera lei, quando non se ne può più e la miseria, la vita e la fame fan venire una roba qui, ecco, uno a cui parlare, uno da cui farsi abbracciare e con cui fare quelle tre o quattro scemate che mettono tutto a posto³⁵, lei l'ha avuto. Il ventre, a lei, una volta le s'è gonfiato! Ma io? Io, niente. Coi morti vado a letto, io! Ha capito? Coi morti!³⁶ R

Una pausa.

L'AMILCARE Va', Gaetana. Va' a casa. Poi verrò anch'io e parleremo...

L'ARIALDA Tu non vai da nessuna parte!

L'AMILCARE Ma allora vuoi proprio cimentarmi! Vuoi proprio costringermi, obbligarmi!

L'ARIALDA Sì perché prima d'andar da quella là o da chiunque altra, tu i conti devi farli con me!

L'AMILCARE Sì? E allora ascolta. Lo sai perché ho preferito la Gaetana? Perché la Gaetana è una donna. Perché è una donna che sa cosa vuol dire star vicino a un uomo.³⁷ † Perché è una donna

³³ restare,] *B, Abis e A*: resistere,

† resistere,] *Abis*: segue perché la fistola che si era aperta qui, all'appendice, puzzava come se invece che carne di cristiani, fosse carne da macello,

³⁴ tirarle] *Abis e A*: tirar

³⁵ tutto a posto] *B, Abis e A*: a posto tutto

³⁶ Coi morti!] *B, Abis e A*: segue E con quelli, le tre o quattro scemate, zero! E il ventre, se si gonfia, è solo di bestemmie!

³⁷ un uomo.] *Abis*: segue Perché è una donna che non ha le manie e i diavoli che hai tu.

† † perché la [...] da macello,] *Abis*: cass. a matita rossa

† † Perché è una donna che non [...] hai tu.] *Abis*: cass. a matita rossa

^Q L'ARIALDA Un [...] rispondi. Chi?] *B.I*: marcato con un segno a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

† Chi li [...] a resistere,] *Abis*: marcato con due tratti a matita marrone (*N. de Pirro*) nel margine sinistro

E la padella, [...] gliela metteva] *C.II*: sottolineato a matita fucsia (*N. de Pirro*)

^R Vuol strapparmi [...] Coi morti!] *B.I*: marcato con un tratto a matita (*D. Zuccaro*) nel margine destro

† e con [...] posto tutto,] *B.I*: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

Il ventre, [...] s'è gonfiato!] *C.II*: sottolineato a matita fucsia (*N. de Pirro*)

† Coi morti [...] di bestemmie!] *B.I*: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (*R. Helfer*) nel margine destro

Coi morti [...] letto, io!] *B.I*: sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

† E con [...] scemate, zero!] *B.I*: sottolineato a matita bordeaux (*F. Muti*)

† E il [...] di bestemmie] *Abis*: sottolineato a matita marrone (*N. de Pirro*)

che sa far la minestra ma sa anche star sui³⁸ prati. E se vuoi saper tutto, perché è una donna che non ha un fratello che si chiama Eros.

L'ARIALDA Cosa hai detto?

L'AMILCARE Ho detto, perché è una donna che non ha un fratello che si chiama Eros. Ti basta o vuoi che vada avanti?³⁹ E* adesso, basta! Non parliamone più! Ma proprio più, perché se no mi si spacca il cuore!^v

La Gaetana si avvicina all'Amilcare e gli mette le mani sulle spalle. L'Arialdà si tende tutta, muove nervosamente le dita sul | [44] fondo delle tasche come se non trovasse la forza di decidersi. Poi, di colpo, alza la testa.

L'ARIALDA Secondo la tua morale, dato che sul conto dell'Eros ne fai tanta,⁴⁰ è^w meglio un fratello come il mio o un incesto come quello che sta succedendo qui, in casa tua?

La Gaetana e l'Amilcare si guardano inorriditi.^s

Incesto! Incesto! Perché, cosa credete? Che i vostri figli abbiano smesso di** far porcate?^t Anzi, ne fanno di più e le fanno qui, in casa vostra! Guardate! Guardate questo! (*Estrae il fazzoletto e lo mostra alla Gaetana*) Lo riconosce? È della sua Rosangela. L'ha lasciato qui, oggi, intanto che era sdraiata sul letto del Gino. Non ci crede? Lo chieda, lo chieda al Quattretti. Del resto c'è su anche le cifre: C.R. Carimati Rosangela.

Una lunga pausa. L'Arialdà fissa per un attimo L'Amilcare e la Gaetana.

³⁸ sui] B, Abis e A: nei

³⁹ vada avanti?] Abis: segue Una pausa. || E adesso chi è che non parla? Massì! Del resto, a tirarmele fuori, 'ste cose non sono stato io. Sei stata tu! Con tutta la tua rabbia, il tuo veleno e la tua nevrastenia! Ma cosa credi che sia colpa degli altri, se il tuo Luigi è morto senza neanche averti baciata? || Un'altra pausa.

⁴⁰ fai tanta,] Abis e A: hai fatta

^v † E adesso [...] il cuore!] Abis: racchiuso tra due croci a matita rossa

E adesso, [...] il cuore!] A.I: cass. a matita rossa, poi reintegrato per mezzo della seguente nota ms. a matita rossa nel margine destro: vive

^w † ne hai fatta è] corr. in ne fai tanta è in Abis a penna blu, in A.I a matita rossa

^s E se [...] guardano inorriditi.] B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

è meglio [...] casa tua?] Abis: marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro

^t Che i [...] far porcate?] B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

di far porcate?] B.I: incorniciato con tratti a matita rossa poi cass. e marcato nel margine destro con una X a matita rossa (R. Helfer) poi cass.

* vada avanti? E] ds. vada avanti. E

** abbiano smesso di] ds. abbiano di

(*Con un urlo*) E adesso addio, vedovo del lella⁴¹! Anzi,^x arrivederci!^U |

⁴¹ del lella] *Abis e A*: della merda

^x † vedovo della merda! Anzi,] *corr. in vedovo del lella! Anzi, in Abis a penna blu, in A.I a matita rossa*

^U (*Con un [...] Anzi, arrivederci!*) *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*
† vedovo della merda!] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

Secondo tempo¹

Scena prima

In casa Repposi: il locale dove si mangia e dove dorme l'Eros. Sono le nove di sera. L'Eros² sta annodandosi la cravatta davanti allo specchio dell'armadio. Un colpo, cupo e rabbioso. Apre la porta, scarmigliata, gli occhi fuor dalla testa, come se fosse inseguita da un'orda di cani,^a entra l'Arialda.

L'ARIALDA Vinto, sì vinto! Vinto, cosa? Povero marcione!^{3 b} Ma cosa credi che mi chiamavan per fare, l'Arialda di Milano? Solo perché sabotavo i tuder e quelli del Musso?

L'EROS Arialda...

L'ARIALDA (*All'Eros*) Mettiti addosso qualche cosa tu! Fammi 'sto piacere! Che^{4 c} così mi fai schifo! Perché, per bello che sei, di vedermi intorno carne di cristiani non ne posso più!^{5 d} Assomigli troppo a lui! fallo, Eros! In fretta! Fallo!

L'Eros prende dalla sedia i calzoni e se li mette.

L'EROS E adesso?^{6 e B}

¹ Secondo tempo] *ins.*; già in *Abis e A*

² L'Eros] *B, Abis e A: L'Eros, in slip e camicia,*

³ Povero marcione!] *Abis e A: segue* Si vede proprio che in tanti anni che siam stati insieme, oltre a non avermi toccata, non sei neanche riuscito a capir quel che sono!

⁴ Che] *Abis e A: Mettiti addosso qualche cosa, che*

⁵ posso più!] *Abis e A: segue* Se è notte, perché è notte: se è giorno, perché è giorno... L'ho sempre addosso, come se m'avesse spaccata la testa e mi fosse entrato dentro! Nudo, bianco... Nudo e bianco, come l'ha fatto quella balenga che è alla Baggina! Ride! Lo senti? Ride così, dalla mattina alla sera, con quella bocca più schifosa d'una latrina! Come se non sapessi che, prima di metterlo nella cassa, gliel'ho sistemata io con uno stoppone di bambagia! || L'EROS (*Avvicinandosi all'Arialda*) Arialda? || L'ARIALDA Copriti! Su! Mettiti 'sti calzoni! Mettiti qualche cosa, Eros! Così non posso neanche venirti vicino.

† Nudo, bianco...] *ins. in Abis*

⁶ E adesso?] *Abis e A: segue* Arialda? Adesso?

^a cani,] *A: ds. cane, in A.I corr. a matita rossa*

^b † Si vede [...] che sono!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c † Mettiti addosso qualche cosa,] *Abis: cass. a matita*

^d † Se è [...] venirti vicino.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^e † Arialda? Adesso?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^A C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato

^B † L'Eros, in [...] li mette.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

† in slip e camicia,] *Abis: sottolineato a matita marrone (N. de Pirro); A.I: incorniciato e marcato con una X a matita (F. Muti) nel margine destro*

sta annodandosi [...] allo specchio] C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro); nel margine superiore della p., collegata al testo da una freccia, si legge la seguente nota ms. a matita fucsia: con i calzoni

L'Arialdalda s'avvicina al fratello e, seppur con un certo orrore, lo prende per le braccia.

L'ARIALDA Guardami.

L'EROS Cosa c'è?

L'ARIALDA Ho detto di guardarmi.

L'EROS Arialdalda? Non fissarmi così.^{7f} Parla.

L'ARIALDA T'ho mai domandato qualcosa io, per me? Rispondi. Te l'ho mai domandato? Ma se adesso son qui, a domandartelo come una disperata che non mangia, non dorme,⁸ non pensa e non ragiona, è perché non ne posso più, Eros! Più! Quel disgraziato d'un⁹ Luigi che adesso ricomincia¹⁰, io,⁸ bisogna che me lo ritiri via dalla testa, dalle spalle, dagli occhi, dal ventre, dal letto, da tutto! Bisogna che lo riduca in niente! Bisogna che lo bruci! Bisogna che non ci sia più e che non ci sia più¹¹ da nessuna parte, neanche qui, nella | [46]^c coscienza! Se no, un giorno o l'altro¹², ma presto, molto presto...^D

specchio dell'armadio.] C.I: nel margine superiore della p., collegata al testo da una freccia, si legge la seguente nota ms. a penna blu: con i pantaloni

† oltre a non avermi toccata,] A.I: sottolineato a matita (F. Muti)

L'ARIALDA (All'Eros) [...] E adesso?] C.II: incorniciato con tratti a matita fucsia (N. de Pirro)

(All'Eros) Mettiti [...] fretta! Fallo!] B.I: marcato nel margine destro con una parentesi quadra a matita rossa (R. Helfer) e due X, a matita rossa e matita blu, cerchiato a matita blu; B.II: marcato con tratti a matita blu nel margine destro e sinistro

† (All'Eros) Mettiti [...] è giorno...] Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro

Perché, per [...] posso più!] A.I: sottolineato e marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro

per bello che sei,] C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro

† Come se [...] di bambagia!] A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)

† L'ARIALDA Copriti! [...] fretta! Fallo!] A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro

† Copriti! Su! [...] fretta! Fallo!] Abis: marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro

† Così non [...] fretta! Fallo!] A.I: sottolineato a matita (F. Muti)

Assomigli troppo [...] fretta! Fallo!] C.I: incorniciato e marcato con una X a penna blu nel margine destro

⁷ fissarmi così.] *Abis e A: segue Arialdalda?*

⁸ non dorme,] *B, Abis e A: segue non vede,*

⁹ disgraziato d'un] *B, Abis e A: maiale là, del
† del] ins. in B*

¹⁰ Luigi che adesso ricomincia] *ins. in B*

¹¹ e che non ci sia più] *ins. in Abis*

¹² o l'altro] *A: segue ma presto*

^f † Arialdalda] *Abis: cass. a matita*

⁸ † maiale là, io,] *Abis: corr. in maiale là, del Luigi che adesso ricomincia io, a matita*

^c C.I: *l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

^D Arialdalda? Non [...] molto presto...] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† Quel maiale là, del Luigi] B.I: incorniciato con tratti a matita rossa (R. Helfer) poi cass.; sottolineato con tratti a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.

† maiale là, del] B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

L'EROS Un giorno o l'altro?

L'ARIALDA Mi troverete qui, con la cannetta nella bocca. Guardami, Eros! Non aver paura! Guardami. Guarda qui! Qui, dove quel marcione continua a toccarmi, perché dice che c'è restato il segno dei baci dell'Amilcare! C'è restato? Vedi qualcosa tu? No? E allora gridagli che non è vero! Gridagli che non c'è! Gridaglielo, Eros!^E Perché se non ti metti a gridare tu, si rimette lui! Ecco! Lo senti? Ricomincia! Ricomincia! Continua a ridere, a ridere così!^{13h} Mi punta il dito contro e ride, ride! E¹⁴ mi dice così, Eros! Mi dice che dal suo patronato non potrò mai uscire! Perché le promesse fatte ai morti, son più delle promesse fatte ai vivi. Ma allora, se proprio vuoi, grida più forte, o marcione!^F Grida in maniera che ti sentano anche gli altri, perché se continuo a sentirti solo io, posso sempre risponderti che non è vero! Di segni, qui, come sulla spalla^{15k} non ce n'è! Li vedi tu! Tu e basta!^{161G}

L'EROS Arialda? Cerca di star calma.^{17m}

L'ARIALDA Vuoi che stia calma? Vuoi che torni quellaⁿ che ero prima? Sì! E allora ascolta. Non son riuscita a sposarlo io, il Candidezza? E allora il Candidezza non lo sposerà mai nessuna! E tanto meno quella porca di un'abissina là!^{18o} Nessuna, Eros! E se tu hai addosso il mio sangue, se a

¹³ ridere così!] *Abis: segue* Mi ride in faccia, sulle spalle, dappertutto!

¹⁴ E] *Abis e A: "Tu che credevi di farmela, hai visto?"* –

¹⁵ sulla spalla] *B, Abis e A: sulle spalle*

† sulle spalle] *Abis e A: segue* e in mezzo alle gambe,

¹⁶ e basta!] *Abis: segue* L'Amilcare mi ha baciata, sì! E allora? Il tuo patronato è finito. E anche la promessa. Con te è finito tutto. Tutto, marcione!

¹⁷ star calma.] *Abis e A: segue* Cerca di guardar me, Arialda...

¹⁸ un'abissina là!] *Abis e A: segue* L'EROS Arialda? || L'ARIALDA

^h † Mi ride [...] spalle, dappertutto] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

ⁱ † ride! "Tu [...] visto?" – mi] *Abis: corr. in ride!* E mi a matita e matita rossa

^j sentirti] *Abis: ds. senirti corr. a matita*

^k † e in mezzo alle gambe] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^l † L'Amilcare mi [...] Tutto, marcione!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^m † Cerca di guardar me, Arialda...] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

ⁿ quella] *Abis: ds. quella corr. a matita*

^o † L'EROS Arialda?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^E L'ARIALDA Mi [...] Gridaglielo, Eros!] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Guarda qui! Qui,] *C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

Qui, dove] *corr. in Qui, (indica il collo) dove in C.I a penna blu, in C.II a penna blu e affiancato da un punto interrogativo a matita fucsia (N. de Pirro) nel margine destro*

marcione] *C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro)*

^F o marcione] *C.I: incorniciato con tratti a penna blu; C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

marcione] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^G Di segni, [...] e basta!] *A.II: marcato con un segno a matita nel margine destro*

Di segni, [...] ce n'è!] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

questa disperata qui vuoi ancora del bene, devi volerlo anche tu!^{19 p} È l'unica maniera che mi resta per vendicarmi dei morti e dei vivi! L'unica maniera per chiudere la bocca a quella jena che mi vien dietro notte e giorno, mattina e sera! Mi salta addosso, mi prende, mi parla del suo amore, mi bacia le gambe, m'accarezza,^{20 q} mi svergogna perché ho cercato di tradirlo e non ci son riuscita, mi stringe qui, qui, dove m'ha baciata l'unico vivo che m'è venuto vicino...^H

L'EROS Ma io cosa posso fare Arialda?²¹

L'ARIALDA La Mina!

L'EROS La Mina?²²

L'ARIALDA^r La Mina. È lei quella che mi serve. |

[47] L'EROS Ma perché^{23 s?} Perché vuoi far diventare tutto più difficile di quel che è? Aspetta un po', Arialda. Aspetta due, tre giorni. Hai una casa, un mestiere...

L'ARIALDA Ho un morto, io, non un mestiere! E adesso ce l'ho talmente che, appena capisce di avermi lasciato un po' di fiato, torna indietro! Tellolì, Eros! Tellolì! Ricomincia!

L'EROS^{24 t} Quelle che ti sei messa in testa son solo delle manie...

¹⁹ anche tu!] *Abis e A: segue Nessuna, Eros!*

²⁰ gambe, m'accarezza,] *Abis: segue mi bacia il ventre,*

²¹ fare Arialda?] *Abis: segue Dimmelo. Cosa posso fare?*

²² L'ARIALDA La [...] La Mina?] *ins. in B*

²³ perché] *Abis e A: perché, Arialda*

²⁴ Tellolì! Ricomincia!] *B, Abis e A: segue Più bianco, più schifoso e più nudo d'un verme!*

† d'un verme! || L'EROS] *Abis e A: segue (Scrollando la sorella) Arialda? Cosa ti metti in testa? Guardami, Arialda! Arialda? || L'ARIALDA Vuoi farmi credere che se faccio così sono una dannata, una bestia, una porca? Bene! L'han fatto talmente tutti con me e lo stai facendo tu da quando sei passato dall'altra parte! No! Adesso non mi fai più pietà, marcione! E neanche quelli là, me la fanno! Non mi fa più pietà nessuno! Di pietà, con voi, ne ho già avuta abbastanza! Ed è per quello che mi son ridotta così! || L'EROS Cerca di renderti conto Arialda. Cerca di cambiar idee.*

p † Nessuna, Eros] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

q † mi bacia il ventre,] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

r † Arialda? Dimmelo. [...] fare? || L'ARIALDA] *Abis: corr. in Arialda? || L'ARIALDA La Mina! || L'EROS La Mina? || L'ARIALDA a matita e matita rossa*

s † Arialda] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

t † L'EROS (Scrollando [...] cambiar idee.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^H Mi salta [...] venuto vicino...] *A.I: marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

mi bacia le gambe,] *C.I: incorniciato con tratti a penna blu; B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

le gambe] *C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro)*

qui, qui,] *C.II: sottolineato con una linea tratteggiata e marcato con un punto interrogativo a matita fucsia (N. de Pirro) nel margine sinistro*

qui, dove] *C.I: corr. in qui, (indica il collo) dove a penna blu*

L'ARIALDA Manie, sì! Manie, che se non finiscono, il ventre dovrò riempirmelo anch'io, ma di gas, non di figli!¹

Una pausa.

Eros! Guardami, Eros! Cos'hai adesso? Paura, anche tu? Non tenermi. Tanto io^{25 u} scappo! Vuoi aiutarmi? Vuoi liberarmi da questa giostra qui che mi ossessiona^{26 v}? E allora va', va' a chiamare la Mina. Falla venire qui.^{27 w}

L'EROS Ma se anche andassi e la facessi venire, quando sarà qui?

L'ARIALDA Quando sarà qui, ci penserò io.^{28 x} Del resto ho già disposto tutto. Eros. Vuol cinquanta,¹ per accettare quel che domando? Avrò cinquanta. Vuol cento?* Avrò cento. Vuol di più, avrà di più.

L'EROS La questione non è quella, Arialda. Perché per quello...

L'ARIALDA²⁹ Per quello?^{30 y}

L'EROS Dirà di sì, senza bisogno di niente. Mi^z si è attaccata come una serva e tutto quello che dico fa. Potrei chiederle di buttarsi sotto il treno, farebbe anche quello. Ma quel che tu vuoi, cos'è?^{31 aa}

²⁵ Tanto io] *Abis e A: segue non sono come loro. Io non*

²⁶ mi ossessiona] *Abis: segue qui*

²⁷ venire qui.] *Abis: segue È lei, lei sola che può salvarmi. Falla venire, Eros!*

²⁸ penserò io.] *Abis: segue Non li odia anche lei quegli assassini di giù? Non ha bisogno anche lei di sfogarsi, di prendersi su loro una vendetta che la ripaghi di quel che han combinato a sua sorella?*

²⁹ quello... || L'ARIALDA] *A: segue Parla, Eros.*

³⁰ Per quello?] *Abis: segue Parla, Eros. Per quello?*

³¹ vuoi, cos'è?] *Abis e A: segue Che vada là e faccia perder la testa all'Amilcare?*

^u † non sono come loro. Io] *Abis: cass. a matita*

^v † qui] *Abis: cass. a matita*

^w † È lei [...] venire, Eros!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^x † Non li [...] sua sorella?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^y † Parla, Eros. Per quello] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^z Mi] *ds. Ma in C.I corr. a penna blu*

^{aa} † Che vada [...] testa all'Amilcare?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

¹ L'ARIALDA Ho [...] di figli!] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† Più bianco, [...] d'un verme!] *B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti); A.I: sottolineato a matita (F. Muti)*

¹ Vuol cinquanta,] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

* cinquanta. Vuol cento?] *ds. cinquanta. Vuoi cento?*

L'ARIALDA Quello. E che la Gaetana sia sbattuta fuori.^{32 ab} Che torni là, in mezzo ai suoi debiti e al suo Pero! Che la insultino!^{33 ac} Che la prendano a sassate per quella cagna che è! E che insieme a lei se ne vada lui!^{34 ad K}

Una pausa.

L'EROS Arialda!³⁵ Ma^{ae} sei certa che non ti verrà in testa di fermarti? Perché³⁶ allora fermarci³⁷, non^{af} sarà più possibile.

L'ARIALDA Fermarci³⁸? Li^{ag} odio talmente io, lei, quello là e tutta 'sta baraonda di morti e di vivi, che per farmi tacere dovrebbero ammazz-^{ah} | [48] zarmi l'anima! Hai capito, Eros? L'anima! Ma quella non me l'ammazzerà mai nessuno!

Una pausa.

E adesso finisci di vestirti e va'. Va' che io ti aspetto. |

³² fuori.] *Abis e A:* fuori, via, via da quella casa e dal quel letto che dovevan esser il letto e la casa della mia liberazione e invece stan diventando il letto e la casa del mio inferno!

³³ la insultino!] *Abis e A: segue* Che la svergognino!

³⁴ vada lui!] *Abis: segue* Che lo spurgo addosso, me lo getti anche da morto, non solo da vivo. E che quello spurgo sia la sua fine! Ma la sua fine per sempre!

³⁵ Arialda!] *ins. in B*

³⁶ fermarti? Perché] *Abis: segue* se faccio una cosa così, deve anche essere nel mio tornaconto e

³⁷ allora fermarci] *Abis e A:* allora, fermarti

† allora,] *ins. in Abis*

³⁸ Fermarci] *Abis e A:* Fermarmi, io

^{ab} † via, via [...] mio inferno!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{ac} † Che la svergognino] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{ad} † Che lo [...] per sempre!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{ae} † L'EROS Ma] *Abis: corr. in L'EROS Arialda! Ma a matita*

^{af} † Perché se [...] fermarti, non] *Abis: corr. in Perché allora fermarci, non a matita e matita rossa*

^{ag} † L'ARIALDA Fermarmi, io? Li] *Abis: corr. in L'ARIALDA Fermarci? Li a matita*

^{ah} ammazz-] *ds. ammazz in C.I e C.II corr. a penna blu*

^K Vuol cento? [...] vada lui!] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Vuol cento] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

Dirà di [...] di niente.] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

[49]^A

Scena seconda

I prati e le siepi attorno alla cava. È notte. Entrano l'Angelo e l'Adele.

L'ADELE Perché non vuoi parlare Angelo? Dimmelo. Perché?

L'ANGELO Lascia stare. Adele. Non tormentarmi. Se parlassi, rovinerei la sera anche a te.

L'ADELE Ma qualunque cosa devi dirmi, non sarò mai come star qui, così a tacere. Se dobbiamo vivere insieme, dobbiamo divider tutto, Angelo: cose che van bene e cose che van male.

L'ANGELO Ma questa è una cosa che manda all'aria tutto. Altro che appartamento, caparra e salotto! Non ci resta più niente, Adele. Più niente.¹

L'ADELE Ma, allora... Angelo? Parla. Di' qualcosa, Angelo. Ti han licenziato?² ^a È così?³ Ti han licenziato? Rispondi.

L'Angelo abbassa la testa. Una pausa.

L'ANGELO E adesso lo vedi⁴, lo vedi cos'è la vita? Ti riduce ad aver vergogna^b anche di chi vuoi sposare. Perché, a me adesso, sembra anche⁵ d'esser in torto.

L'ADELE In torto? E in torto, come Angelo? E poi, di cosa vuoi aver vergogna? Non piangere, Angelo. Se dovremo aspettare, aspetteremo.

L'ANGELO Ti mandano via, e non puoi dir niente. Perché se non accetti, chiudon la fabbrica e allora invece di quindici o venti, a spasso, ci van tutti! Far famiglia, metter su casa: un sogno che dovrebbe essere il sogno di tutti! E invece, ecco qui: non si può.

L'ADELE Non piangere, Angelo. Su, non piangere. Non saran certo loro a cambiare quel che c'è tra noi.^c Io ti voglio bene. Per me tu sei tutto. E per diventar tua moglie, se è necessario, aspetterò tutta la vita. E poi... |

[50] L'ANGELO E poi?

L'ADELE Niente, Angelo, niente. Andiamo avanti. Andiamo dove siam sempre andati...

I due s'inoltrano nel folto delle siepi. Entrano l'Amilcare e la Mina.

¹ Più niente.] *ins. in Abis*

² han licenziato?] *Abis e A: segue Angelo?*

³ È così?] *ins. in Abis*

⁴ lo vedi] *A: segue cos'è*

⁵ anche] *ins.*

^a † Angelo] *Abis: cass. a matita*

^b aver vergogna] *Abis: segue un tratto verticale ms. a matita*

^c c'è tra noi.] *ds. d'è tranoi. in C.I e C.III corr. a penna blu, in C.II corr. in c'è tranoi. a penna blu*

^A C.II: l'angolo in alto a destra della p. è piegato

L'AMILCARE Bè, ma sa, con me, non è che una donna possa scherzare. Fin quando si tratta di quelle che han già passato gli anta, allora^d la cosa va da sé. Per quanto, anche lì... Ma, con una ragazza come lei...

LA MINA Con una ragazza come me?

L'AMILCARE Lei lo sa: lei è bella.⁶ Lei è giovane. Lei ha tutto quel che ci vuole per farmi perdere la testa.

LA MINA E te⁷ perdila!^e

L'AMILCARE Adopera sempre il tu, così?

LA MINA Certo. Perché dopo il tu, di solito, viene questo.

La Mina si stringe al collo dell'Amilcare e lo bacia. Una pausa.

L'AMILCARE Mina? Anche il nome, ha! Un nome che si dice così. Basta aprir bocca: Mina.

LA MINA Mina: come quella che adoperano per far saltare i ponti, le strade e le cave.^B

L'AMILCARE E che adesso sta facendo saltar me! Ma fa così con tutti?

LA MINA Io? Solo con quelli con cui val la pena.

L'AMILCARE E secondo lei, io la valgo?

LA MINA Di' "secondo te", Amilcare. Il "secondo lei", non mi piace. Di': "secondo te".

L'AMILCARE Secondo te... Ecco, secondo te, io la valgo?

LA MINA Tu? Ma tu vali tutto.

L'AMILCARE Vecchio come sono? |

[51] LA MINA E cosa pensavi, che mi piacessero^f le farfalle del giorno d'oggi? Son tutti dei signorini che si riempiono i portafogli nelle maniere più schifose⁸. Tu, invece... Sentirsi finalmente addosso delle mani che son mani, una bocca che è una bocca,⁹ dei calzoni che son calzoni...^C

L'AMILCARE Mina!

⁶ bella.] *B, Abis e A: bella, Mina.*

⁷ te] *Abis e A: tu*

⁸ nelle maniere più schifose] *B: nella maniera più schifosa*

⁹ una bocca,] *Abis: segue un collo che è un collo,*

^d anta, allora] *Abis: segue un tratto verticale ms. a matita*

^e † E tu perdila!] *Abis: corr. in E te perdila! a matita*

^f mi piacessero] *ds. mi piacessero in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^g † un collo [...] un collo] *Abis: cass. a matita*

^B LA MINA Con [...] le cave.] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^C LA MINA E [...] son calzoni...] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Son tutti [...] son calzoni...] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

dei calzoni che son calzoni...] *C.II: sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro)*

LA MINA Gli uomini, a me, piacciono così, Amilcare, come sei tu. Senza maniere, senza profumi, ma con la forza, la salute e il cuore.

L'AMILCARE E gli altri?

LA MINA Mi fan schifo¹⁰! E^h se ti son venuta tra i piedi, è anche per quello. Perché ho bisogno di vendicarmi di loro.

L'AMILCARE E per vendicarti, hai scelto proprio me?

LA MINA Te. E se non fossi stato te¹¹, sarebbeⁱ stato uno tale quale te.

L'AMILCARE Mina...^{12j} Che profumo!

LA MINA E non è bello questo? Non è bello, che il profumo venga da me e dal mio vestito?

L'AMILCARE Mina? Tu non sai cosa sta succedendo a 'sto povero Amilcare! Non te lo immagini neanche.

LA MINA Potrei^k immaginarmi tante cose! Per esempio che la tua donna¹³ non è buona¹⁴ di^l far niente.^D

L'AMILCARE Vicino a te, per forza!

LA MINA E uno come te, si butta via con una terrona come quella là? Ma io, vorrei vederli tutti morti, quelli¹⁵ della bassa! Tutti!^E

L'AMILCARE Mina...

LA MINA Tutti, sì! Perché li odio! E così devi fare anche tu, Amilcare!^F | [52] Se è vero che vuoi starmi insieme, con¹⁶ la Gaetana...

L'AMILCARE* La Gaetana?

¹⁰ Mi fan schifo] *Abis e A*: Li odio

¹¹ te] *Abis e A*: tu

¹² L'AMILCARE Mina...] *Abis e A*: segue Oh, dio, che bocca, Mina!
† dio] *A*: dico

¹³ tua donna] *Abis e A*: donna con cui sei adesso

¹⁴ buona] *Abis e A*: capace

¹⁵ quelli] *B, Abis e A*: quei ladri

¹⁶ con] *ins.*

^h † LA MINA Li odio! E] *Abis: corr. in LA MINA Mi fan schifo! E a matita*

ⁱ † stato tu, sarebbe] *Abis: corr. in stato te, sarebbe a matita*

^j † Oh, dio, che bocca, Mina] *Abis: cass. a matita*

^k Potrei] *ds. Potri in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^l † la donna [...] capace di] *Abis: corr. in la tua donna non è buona di a matita*

^D Per esempio [...] far niente.] *B.I: incorniciato e marcato con due X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro che la [...] far niente.] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^E Ma io, [...] bassa! Tutti!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

^F Tutti, sì! [...] tu, Amilcare!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

LA MINA^{17 m} Quando ti metto la testa qui, sulle spalle e tocco la camicia, mi par d'essere nella tua bottega: lo stesso odor di verze, di carote, di pere, di mele... Stringimi, Amilcare,^{18 n} fino a non farmi capir più niente, perché questa vita qui è una galera. Amilcare, una galera dove si deve piangere, soffrire, piangere, soffrire e basta.

L'AMILCARE Mina...

LA MINA No, non parlare. Lasciami dire tutto quello che voglio!^{19 o} Tu, sì, tu, sì, che sei un uomo. Ma guarda, guarda come ci han conciatì qui. Più niente si vede: solo 'sta nebbia, 'sto tanfo che vien giù come una cappa.²⁰ E allora dillo Amilcare. Di' che la tua Gaetana^{21 p} ti fa schifo, come tutte le donne e gli uomini della sua razza! Dillo, Amilcare! Poi vedrai, cos'è la tua Mina... Hai una stanza, in casa, dove possiamo andare a star in santa pace?

L'AMILCARE Cosa vuoi che abbia io, Mina? Ho i miei due terremoti: ecco cos'ho.

LA MINA E allora andremo nella mia.^g Perché l'amore lì²² sull'erba,^q convien lasciarlo ai sentimentali, ma per noi... Per** noi, se non ci vengono tra i piedi quelle befane della Terronia! Già uno me ne han fatto saltare. Sei mesi fa... uno pieno di palanche, con macchina, appartamento, pied-à-terre, che sembrava il tuo precedente fatto e finito. La vedi, la vedi 'sta spilla qui, me l'ha regalata lui... Ma se aspettano che mollo anche stavolta han così da correre!²³ Di', di' che non la vedrai più.

L'AMILCARE Se sei tu che me lo domandi...

LA MINA Io, sì. E allora dillo, Amilcare. Di' che la Gaetana è una^{24 r} che sfrutta^s e basta. |

[53] L'AMILCARE Una che sfrutta.

¹⁷ Gaetana? || LA MINA] *Abis e A: segue Amilcare! Baciami, Amilcare. Baciami.*

¹⁸ Amilcare,] *Abis e A: Amilcare. Più forte. Più forte ancora. Stringimi,*

¹⁹ che voglio!] *Abis e A: segue Stringimi Amilcare. Ecco stringimi così.*

²⁰ Ma guarda, [...] una cappa.] *ins.*

²¹ tua Gaetana] *Abis: segue è una porca. Ho bisogno di sentirtelo dire. Di' che*

²² lì] *Abis e A: qui,*

²³ Per noi, [...] da correre!] *ins.*

²⁴ è una] *Abis: segue falsa. || L'AMILCARE È una falsa, Mina. || LA MINA Dì che è una*

^m † Amilcare! Baciami, Amilcare. Baciami] *Abis: cass. a matita*

ⁿ † Più forte. [...] ancora. Stringimi,] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^o † Stringimi Amilcare. Ecco stringimi così] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^p † è una [...] Di' che] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^q † l'amore qui, sull'erba,] *Abis: corr. in l'amore lì, sull'erba, a matita*

^r † falsa. || L'AMILCARE [...] è una] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^s sfrutta] *nell'interlinea inferiore è ds. una a cass. a penna blu in C.I, C.II e C.III*

^g LA MINA No, [...] nella mia.] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro come tutte [...] sua razza!] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

* la Gaetana... || L'AMILCARE] *ds. la Gaetana. || L'AMILCARE*

** per noi... Per] *ds. per noi. Per*

LA MINA Di' che toccarla, ti fa schifo: schifo, vederla: schifo, pensarla.

L'AMILCARE Per²⁵ me,^t la sola vera donna, sei tu, tu,* Mina.

LA MINA Io, Amilcare. Hai ragione. Io.²⁶ ^u Di' che tra te e lei non ci sarà più niente.²⁷ ^v Se lo dici, dopo, quando saremo là, nella stanza... Guardami, Amilcare. Quando saremo nella stanza...²⁸ Hai capito? Sì proprio la roba che pensi: quella.²⁹ ^w

L'AMILCARE Va bene, Mina.³⁰ ^x Non ci sarà più niente e quel che davo a lei, lo darò a te. Soldi, sentimento, amore. Basta che tu non mi lasci più³¹.^H

LA MINA^y Lasciarti? E perché, se t'ho detto che a me piacciono gli uomini come te?³² ^z I terroni bisogna mandarli all'inferno tutti, Amilcare! Ricordati. Bisogna** mandarli tutti là! A far l'amore qui, dobbiamo restar solo noi. Perché loro non son capaci che di tradire, tradire e basta!^I Anche la³³ ^{aa} Gaetana, cosa credi? Forse sta già facendoti le corna, forse è già là nei prati con qualche vagabondo del suo paese...

L'AMILCARE Mina!

²⁵ Per] *Abis*: Schifo, Mina. Schifo. Perché, per

²⁶ Io.] *ins. in Abis*

ragione. Io.] *Abis e A: segue* L'AMILCARE Mina? Tu... Tu... non so... Tu sei come il sole. Mi fai diventare anche poeta... Oh Mina! Mina! || LA MINA

† Mina? Tu... Tu... non so...] *ins. in Abis*

²⁷ più niente.] *Abis: segue* Di' che romperai tutto. Tutto, Amilcare!

²⁸ Guardami, Amilcare. [...] nella stanza...] *ins. in Abis*

²⁹ pensi: quella.] *Abis: segue* E allora, dillo Amilcare. Dillo.

³⁰ Va bene] *B, Abis e A: Sì*

† Sì, Mina.] *Abis e A: segue* Romperò tutto.

³¹ più] *ins. in B; Abis: qui, solo, senza più niente e nessuno*

³² come te?] *Abis e A: segue* L'AMILCARE E allora su, Mina. Ecco. Così. Più vicino. Più vicino ancora. || LA MINA

³³ Anche la] *Abis e A: segue* tua

^t † L'AMILCARE Schifo, [...] per me.] *Abis: corr. in L'AMILCARE Per me, a matita e matita rossa*

^u † L'AMILCARE Mina? [...] Mina! Mina!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^v † Di' che [...] Tutto, Amilcare] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^w † E allora, dillo Amilcare. Dillo.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^x † Romperò tutto] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^y † lasci qui, [...] nessuno. || LA MINA] *Abis: corr. in lasci più. || LA MINA a matita e matita rossa*

^z † L'AMILCARE E [...] vicino ancora.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{aa} † tua] *Abis: cass. a matita*

^H Io, Amilcare. [...] lasci più.] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Se lo [...] pensi: quella.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Hai capito? [...] pensi: quella] *A.I: cerchiato a matita (F. Muti)*

^I † LA MINA I [...] e basta!] *Abis: marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro; A.I: marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro*

* sei tu, tu,] *ds. sei, tu,*

** Amilcare! Ricordati. Bisogna] *ds.: Amilcare! Ricordati? Bisogna*

LA MINA Ci rubano tutto! Pace, soldi, donne, uomini, lavoro. Lasciami stare³⁴ adesso.^{ab} Aspetta dopo, quando saremo nella stanza.³⁵ Ma adesso devi cominciare così.³⁶ ^{ac} Andiamo avanti. Andiamo dove vuoi.]

I due si staccano ed escono dalla parte opposta da cui sono entrati. Un lungo silenzio. Si sente lontano il trascorrere delle macchine e dei camion, mentre qualche fischio e qualche richiamo si perde nell'aria. Allora dal fondo, si fanno avanti la Rosangela e il Gino.

LA ROSANGELA No, Gino. Basta. Ormai tra noi è finita.

IL GINO Ma perché dici così? |

[54] LA ROSANGELA Perché io non sono una che si prende per giocare insieme un momento e poi sbatterla via, come uno straccio.³⁷ ^{ad} Prima lo sentivo, Gino,³⁸ ^{ae} mi venivi insieme perché mi volevi bene. Ma adesso³⁹ ^{af}? Adesso è solo un diversivo, un diversivo come tanti altri...

IL GINO Ma cosa ti sei messa in testa?

LA ROSANGELA Mi son messa in testa che, a parte l'Enrica...

IL GINO Cosa vuoi farmi, la scena di gelosia?

³⁴ Lasciami stare] *Abis e A*: Devi odiarla, Amilcare, la tua Gaetana! Se vuoi che ti faccia quel che ti farà perder la testa, devi bestemmiarla! Devi augurarle solo disgrazie! || L'AMILCARE Mina! || LA MINA Avanti! Di' così! Di': Gaetana, tu non sei una donna, sei una cagna! Dillo! || L'AMILCARE Mina! || LA MINA Ho bisogno di sentirtelo dire, Amilcare! Senza quello, non son capace di far niente! Per amarti per volerti bene, per quella roba là devo sentirtela odiare, odiare con tutta l'anima! || L'AMILCARE Mina... || LA MINA Non baciarmi, † Devi augurarle [...] Dillo! || L'AMILCARE Mina! || LA MINA] *ins. in Abis*

³⁵ nella stanza.] *B, Abis e A*: segue Là faremo tutto.

³⁶ cominciare così.] *Abis e A*: segue L'AMILCARE Allora andiamo avanti. Avanti ti dirò tutto, Mina. L'insulterò, la bestemmiereò... || LA MINA Se è così andiamo, Amilcare. † L'insulterò, la] *A*: La

³⁷ uno straccio.] *Abis e A*: segue Prima era diverso.

³⁸ sentivo, Gino,] *Abis e A*: segue lo capivo:

³⁹ adesso] *Abis e A*: adesso, cosa vuoi

^{ab} † lavoro. Devi [...] baciarmi, adesso.] *Abis*: *corr. in lavoro. Lasciami stare, adesso. a matita e matita rossa*

^{ac} † L'AMILCARE Allora [...] andiamo, Amilcare.] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^{ad} † Prima era diverso] *Abis*: *cass. a matita*

^{ae} † lo capivo] *Abis*: *cass. a matita*

^{af} † cosa vuoi] *Abis*: *cass. a matita*

] Ci rubano [...] dove vuoi.] *B.I*: *marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† per quella roba là] *A.I*: *cerchiato e incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

nella stanza.] *B.I*: *sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

† Là faremo tutto.] *B.I*: *incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Ma adesso [...] dove vuoi.] *B.I*: *incorniciato con tratti a matita rossa (R. Helfer) poi cass.*

LA ROSANGELA^{40 ag} Voglio solo dirti che, a parte l'Enrica^{41 ce^{ah}} ne sono altre! Tante! Troppe! Ma allora se è per divertirmi, nei prati, piuttosto che con te, vado con tutti. Cosa credi, che non ne abbia anch'io chi mi sta dietro? Ma te, io,^{42 ai} ho voluto bene.^{43 aj} Sono giorni che non riesco più a aver pace. Sono notti che non riesco più a dormire! Continuo a girarmi nel letto, allungo le mani per toccarti, ti chiamo, ma tu non ci sei... non ci sei. Gino. Non ci sarai più. Io lo so: più^{44!} E allora non mi sento di gettar nella palta tutto quel che ho sentito per te. Se dovrò soffrire, soffrirò ma⁴⁵ a testa alta, con la coscienza a posto.

IL GINO Tu parli così, ma sei la prima a sapere che se è successo quel che è successo la colpa non è mia.

LA ROSANGELA Lo so. La colpa è di mia mamma⁴⁶ che ha rovinato tutto! Tutto! Ma è anche per quello che dobbiamo piantar qui e lasciarci. Se la cosa restava come prima, non mi importava niente scappar di casa, venirti insieme e girar il mondo con te, vivere in una cantina⁴⁷. Anzi,^{ak} sarebbe stato il paradiso. Ma allora⁴⁸ per così poco...^K

IL GINO Per così poco?

LA ROSANGELA Non far finta. Gino. A questi giochetti la Rosangela non ci sta. O tutto, o niente. E allora basta. Ognuno per la sua strada^{49 al}. |

[55] IL GINO Se^{50 am} vuoi.

Una pausa.

⁴⁰ gelosia? || LA ROSANGELA] *Abis e A: segue* Non voglio farti nessuna scena.

⁴¹ l'Enrica] *ins. in B; Abis: quella bestia là,*

⁴² Ma te,] *Abis e A: segue* ascoltami:

† ascoltami: io,] *Abis e A: segue* a te

⁴³ voluto bene.] *Abis: segue* Ma bene con tutta l'anima. Cosa credi?

⁴⁴ Io lo so: più] *A: Lo so, lo so! Più*

⁴⁵ ma] *ins. in Abis*

⁴⁶ mia mamma] *B, Abis e A: quella disgraziata là, di mia madre*

⁴⁷ in una cantina] *Abis e A: con una camicia*

⁴⁸ allora] *B, Abis e A: adesso*

⁴⁹ strada] *Abis e A: strada; tu per la tua, io per la mia*

⁵⁰ IL GINO Se] *Abis e A: segue* lo

^{ag} † Non voglio farti nessuna scena] *Abis: cass. a matita*

^{ah} † parte quella bestia là, ce] *Abis: corr. in parte l'Enrica, ce a matita*

^{ai} † ascoltami] *Abis: cass. a matita*

† a te] *Abis: cass. a matita*

^{aj} † Ma bene [...] Cosa credi?] *Abis: cass. a matita*

^{ak} † vivere con una camicia. Anzi,] *Abis: corr. in vivere in una cantina. Anzi, a matita*

^{al} † tu per [...] la mia] *Abis: cass. a matita*

^{am} † lo] *Abis: cass. a matita*

^K Tu parli [...] così poco...] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† di quella disgraziata là] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

† di mia madre] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

Allora? Dobbiamo proprio lasciarci? E dobbiamo lasciarci così, senza neanche un bacio?

LA ROSANGELA Così. Senza neanche un bacio.

Il Gino guarda un momento la Rosangela. Poi esce. La Rosangela da parte sua resta per un attimo nel folto della siepe, poi si siede. Entra l'Eros.

L'EROS Aspetti qualcuno anche te?

LA ROSANGELA E chi vuoi che aspetti? Ormai è finita.

L'EROS Non disperarti, su. Non disperarti...

LA ROSANGELA Miseria, fatica, fame... Quando poi credi d'aver trovato un po' di pace, niente, ti stracciano anche quella e così si resta qui, così...

L'EROS È la vita, la vita che spacca il cuore e ci lascia come delle povere bestie senza speranza...⁵¹

Entrano l'Angelo e l'Adele.

L'ANGELO Ecco. Li vedi? Altri disperati come noi. Dappertutto gente che piange... Ma perché, perché dev'essere così la vita? Perché?

L'Angelo e l'Adele attraversano la siepe. Quindi scompaiono nel buio. |

⁵¹ *si siede. [...] senza speranza...]* B, Abis e A: cfr. Appendice VI

Scena terza

In casa Repossi: il locale dove si mangia e dove dorme l'Eros. L'Alfonsina sta lavorando, rintanata nel suo solito angolo. L'Arialdia, seduta al tavolo guarda come sfinita e sembra non capir la ragione di tutte le tele che le stan lì, ammucchiate, sul fianco.

L'ALFONSINA E adesso, lo vedi a che punto sei^a arrivata? A furia di¹ lasciarti andare alle tue fisime e alle tue manie, non sei più in grado di far niente. Non mangi, non dormi, non riesci a prender in mano un ago che è un ago...

L'ARIALDA Fisime, manie! Anche tu come il nostro Apollo eh!² ^b Che se, farlo qui, vi fa proprio tanto schifo, mi resta poi³ sempre^c il treno. Il primo diretto che passa, e tutto sarà finito!

L'ALFONSINA Ma perché parli così^d?

L'ARIALDA Me lo domandi? Ma se in cucina al posto di quella piena, avete già messo la bombola vuota! E se da qualche giorno, non si sa perché, il mangiare invece che sul fornello a gas, ti sei rimessa a farlo su quell'altro! Ma cosa credete? Che non vi sento? Che non vi vedo? Mi alzo di⁵ notte. E⁶ ^e dopo due minuti, ecco, sento te o il tuo Marlon che* mi venite dietro. Ma allora la volete sapere, cos'è la verità? La verità è che siamo delle bestie, delle bestie in gabbia! Non basta farci venire al mondo in miseria, no! Anche con la coscienza, devono farci venire!⁷ ^f Bella roba! |

¹ furia di] *B, Abis e A: segue* dir domani, a furia di

² Apollo eh!] *Abis e A: segue* Che poi, la tua, di sposarti con quel che è diventato mio padre, cos'era? Avanti! Volete andar giù diritti con me? E andiamo giù diritti con tutti! Cos'era? Lo so, lo so cosa vuoi rispondermi: amore. Ma amore, fin quando va bene. Perché quando comincia ad andar di traverso, allora diventa disgrazia, galera diventa, inferno! Non riesco a lavorare? Bene! Un po' di palanche son pur stata in grado di mettermele via. A lavorare, non riuscirò più? Bene anche quello.

† ! Non riesco [...] via. A] *ins. in Abis*

† anche quello] *ins. in Abis*

³ poi] *ins. in B*

⁴ così] *Abis e A: così, Arialdia*

⁵ di] *A: la*

⁶ notte. E] *Abis: notte, magari perché in letto con quei due là non riesco più a stare, e*

⁷ farci venire!] *Abis e A: segue* E allora per forza! Una è lì, per prendersi la rivincita su chi le ha rovinata la vita, ed ecco, ci si mette di mezzo lei, 'sta specie di cancro che abbiamo qui, nel ventre! La coscienza!

^a punto sei] *ds. puntosei in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^b † Che poi, [...] anche quello.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c † resta sempre] *Abis: corr. in resta poi sempre a penna blu*

^d † Arialdia] *Abis: cass. a matita*

^e † magari perché [...] a stare] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^f † E allora [...] La coscienza!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

* tuo Marlon che] *ds. tuo Mario che*

[57]^A L'ALFONSINA Ma se fosse veramente come dici tu, dovresti sentirti più a posto Arialda, più in pace...

L'ARIALDA È come dico io, mamma! È! Tranne che non sempre si è disposti ad ascoltarla. Siccome⁸ ⁸ nel ventre oltre al cancro della coscienza c'è anche l'altro, quello che una volta ha sbattuto te nelle braccia di tuo marito⁹...^B

L'ALFONSINA Arialda!

L'ARIALDA Arialda, cosa! È o non è così?^{10 h c}

L'ALFONSINA Se ti decidessi a prender in mano uno di quei tagli. Perché¹¹, sai,ⁱ a furia di spendere e non portar a casa mai¹² niente,^j la scorta finisce. E allora, cosa si fa? Rispondi. Qui,¹³ nella^k bocca, cosa si mette?

⁸ ascoltarla. Siccome] *Abis e A:* ascoltarla! Perché quando il cuore ha sanguinato per anni, quando di felicità, di calma, di pace, zero, ma zero, mamma, proprio zero! Allora, siccome

⁹ tuo marito] *B, Abis e A:* segue e adesso sbatte l'Eros nelle braccia del suo Lino

¹⁰ Arialda, cosa! [...] è così?] *B, Abis e A:* Ma se l'altra notte mi son svegliata e lì, sul comodino, di fotografie, di 'sta sua fiamma ne aveva messo in piedi addirittura un altarinò! Del resto, posso dargli torto? E che l'ascolti fin che può, il cancro dell'amore, come ai tuoi tempi, tu, hai ascoltato il tuo! Sono io, io sola che non posso!

† dargli torto?] *Abis e A:* segue Ma che se le prenda, le sue libertà!

† , io] *ins. in Abis*

† non posso!] *Abis e A:* segue Io che, magari, avrei più voglia di tutti voi messi insieme! E adesso, come se tutto il ridere, tutti i versi e le porcate del Luigi non bastassero, ci s'è aggiunta anche lei, la Vittoria! Finisce uno? Comincia l'altra. E tante volte fan il coro a due 'ste bestie! Il coro dell'inferno!

^g † ! Perché quando [...] zero! Allora,] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^h † Ma che [...] sue libertà] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

† ! Io che, [...] coro dell'inferno!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^A *C.I:* l'angolo in alto a destra della p. è piegato

^B † È come [...] suo Lino...] *B.I:* marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

† Allora, siccome [...] suo Lino...] *A.I:* incorniciato con tratti a matita (F. Muti)

† Siccome nel [...] suo Lino...] *B.I:* incorniciato e marcato nel margine destro con una X a matita rossa (R. Helfer) cerchiata a matita blu; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

Siccome nel [...] tuo marito...] *C.II:* sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)

† quello che [...] suo Lino...] *Abis:* marcato con segni a matita marrone (N. de Pirro) e matita blu nel margine sinistro

che una [...] tuo marito...] *C.I:* corr. in che sbatte le donne nelle braccia degli uomini... a penna blu

† e adesso [...] suo Lino...] *A.II:* marcato con un tratto a matita nel margine destro

^C † Ma se [...] non posso!] *B.I:* marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro; incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro

† Ma se [...] il tuo!] *A.I:* incorniciato con tratti a matita (F. Muti)

† Ma se [...] cancro dell'amore,] *A.II:* marcato con un tratto a matita nel margine destro

† e lì, [...] un altarinò!] *B.I:* sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

† fotografie, di 'sta] *B:* ds. fotografie, ci sta in *B.I corr. a matita* (F. Muti)

† E che [...] il tuo!] *B.I:* sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

L'ARIALDA Per quel che mangio io, potrebbe bastare anche l'aria.¹⁴

Una lunga pausa. L'Arialda è tutta tesa; gli occhi sbarrati davanti a sé. L'Alfonsina la segue. Tremando. Si sente lo scricchiolio della porta. Le due donne si voltano. Entra la Gaetana.*¹⁵

Cosa vuole lei, qui? Non ne ha abbastanza d'avermene portata via una, di case?¹ Vada fuori! Fuori.^{16 m}

LA GAETANA Sì,^{17 n} me ne vado. Ma per¹⁸ prima, mi lasci parlare. Ascolti, Arialda: mi lasci parlare.

L'ARIALDA E parlare di cosa? Di quel che le sta combinando il suo Amilcare?

LA GAETANA Arialda...

L'ALFONSINA^{19 o} Vada. Mi faccia questa carità, Gaetana. Vada...

¹¹ tagli. Perché] *Abis e A*: tagli... Se ti sforzassi di non pensar più a quelle baggianate e ti mettesti lì, con un po' di volontà a lavorare! Ma lo sai, quante ordinazioni abbiam indietro? Lo sai? || L'ARIALDA Le ordinazioni, sì! Hai proprio trovato il momento buono per tirarmele a mano! || L'ALFONSINA Eh, ma

† Se ti [...] mano! || L'ALFONSINA] *ins. in Abis*

¹² mai] *ins. in B*

¹³ Qui,] *Abis e A*: Cosa si fa? E qui,

¹⁴ l'aria.] *Abis e A*: *cfr. Appendice VII*

¹⁵ la Gaetana.] *Abis*: segue L'ARIALDA

¹⁶ Fuori.] *Abis*: Fuori, brutta porca!

¹⁷ LA GAETANA Sì,] *Abis e A*: segue Arialda,

¹⁸ per] *ins.*

¹⁹ LA GAETANA Arialda... || L'ALFONSINA] *ins.*; già in *Abis e A*

LA GAETANA Arialda...] *Abis*: segue L'ARIALDA Vuol dirmi che, a metter sotto la Mina, son stata io? E allora, sì, è vero, son stata io. E con questo? Forse che non s'è messa sotto anche lei, quando l'Amilcare dovevo sposarmelo io?

ⁱ † quei tagli... [...] ma, sai,] *Abis*: *corr. in quei tagli? Perché sai a matita, matita rossa e penna blu*

^j portar a casa] *ds. portar casa in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

† casa niente,] *Abis*: *corr. in casa mai niente, a penna blu*

^k † Rispondi. Cosa [...] qui, nella] *Abis*: *corr. in Rispondi. Qui, nella a matita e penna blu*

^l case?] *C.III*: *corr. in casa corr. in case a penna blu*

^m † brutta porca] *Abis*: *cass. a matita*

ⁿ † Arialda] *Abis*: *cass. a matita*

^o † LA GAETANA Arialda... [...] sposarmelo io?] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

* *Si sente lo] ds. Si mette lo*

L'ARIALDA²⁰ Carità sì o²¹ no^{22,p} Fuori, fuori da questa casa! Perché qui, almeno qui, la padrona sono io! E allora fuori!

LA GAETANA Arialda...

L'ARIALDA Se sapesse che schifo mi fa sentir la sua voce non aprirebbe più bocca. |

[58] LA GAETANA Lo so.

L'ARIALDA Come, lo sa?

LA GAETANA Lo so, Arialda. Quando succedono certe cose, si sa e si capisce tutto. Ho capito e giustificato perfino quel che ha fatto lei.^{23 q}

L'ARIALDA Be', cosa vuol fare adesso? Prendermi dalla parte della compassione? Ah, perché, con me, questi qui son metodi che non attaccano! Ha capito quello che ho fatto? E allora continui a capirlo e mi lasci arrivare fin in fondo.

LA GAETANA E quando sarà là?

Un silenzio.

Non risponde? Quando sarà là, Arialda, cosa avrà ottenuto?

L'ARIALDA E lei, a portarmi via l'Amilcare, cos'ha ottenuto?

LA GAETANA Ho ottenuto che non ne posso più, Arialda. Ho ottenuto che ho dimenticato tutto, superbia, dignità, offese, onore, tutto, e son venuta qui da lei, a chiederle aiuto.

L'ARIALDA Aiuto? E aiuto, come?

LA GAETANA Senta, Arialda. Io so tutto e quel che non so, ho cercato di capirlo. Al suo posto, non dico di no avrei fatto così anch'io...

L'ARIALDA Meno male.

LA GAETANA Ma, adesso? Lo sa lei, adesso, cosa mi succede?

L'ARIALDA Cosa? Lo dica. Son dolori? È disperazione?²⁴ È fame? Niente, guardi, niente, ma proprio niente può farmi più piacere! |

[59] LA GAETANA Sono dolori, sì. È disperazione.²⁵ È fame. È tutto quel che ha voluto e vuole. Ma è anche altro. È mia figlia: Arialda... Da diversi giorni²⁶, mi s'è rivolta contro. Mi rinfaccia tutto.

²⁰ L'ARIALDA] *ins.*; già in *Abis e A*

²¹ sì o] *B, Abis e A: segue carità*

²² no] *Abis e A: no, lei se ne deve andare*

²³ lei.] *Abis: lei, perfino la storia della Mina!*

²⁴ È disperazione?] *B, Abis e A: segue È miseria?*

²⁵ È disperazione.] *B, Abis e A: segue È miseria.*

²⁶ diversi giorni] *B, Abis e A: qualche giorno*

p † lei se ne deve andare.] *Abis: cass. a matita*

q † perfino la storia della Mina] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

Mi rinfaccia che, oltre ad averle stracciato il cuore, non sono neanche riuscita a darle quel che, in cambio, le avevo promesso. Mi detesta. Mi odia. Mi vuol veder morta. Sono i debiti²⁷ †. Ha ragione. È il mezzogiorno senza niente da metter sotto i denti. È la sera con la pancia vuota²⁸. Ma, soprattutto, è la mia Rosangela che mi bestemmia, che mi²⁹ grida dietro che va be', farà la puttana! La puttana! Arialda? Ha capito?^D

Una pausa.

L'ARIALDA Finito? Ha parlato abbastanza? Lo sfogo che doveva prendersi l'ha preso?

LA GAETANA Arialda...

L'ARIALDA E allora si volti indietro e rifaccia la strada che ha fatto a venire qui^E. Non deve aver niente da metter sotto i denti? Bene! La sera si trova col ventre vuoto? Bene anche quello! Sua figlia vuol far la puttana? Non poteva capitar di meglio! È* il disastro, il disastro che abbiamo voluto tutti insieme! Vada! Vada fuori di qui, che se fa tanto di starmi davanti ancora un momento, è al collo che le salto, è lì che stringo!^F Fuori! Ho detto fuori!

LA GAETANA Ma io non ho niente, Arialda. Cerchi di capire. Niente... Assolutamente niente. Neanche il mestiere che ha lei...^G

L'ARIALDA Il mestiere lo lasci da parte, perché se c'è vuol dire che l'ho meritato. Cosa crede? Noi delle montagne non siamo mica lazzaroni come voi del mare! E poi, | [60] in questo momento, se proprio vuole, il mio mestiere glielo regalo! Per un po' di pace, le regalo tutto, casa, mobili,^H dote, Amilcare! Tutto!

LA GAETANA Ma se fa così...

L'ARIALDA Se faccio così, la pace non l'avrò mai? È questo che vuol dirmi? E io me ne faccio tanto della sua pace! È la pace dei miei due cancri, qui,^I quella che voglio! Ma la pace di tutt'e due insieme!

²⁷ debiti] *Abis e A: debiti, Arialda*

²⁸ con la pancia vuota] *B, Abis e A: col ventre vuoto*

²⁹ mi] *ins.*

† Arialda] *Abis: cass. a matita*

^D Mi odia. [...] Ha capito?] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*
farà la [...] Ha capito?] *A.II: marcato con un tratto a matita nel margine destro*

^E E allora [...] venire qui] *B.I: marcato nel margine destro con un segno a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^F Non deve [...] che stringo!] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; marcato con un segno a matita e matita bordeaux (F. Muti) nel margine destro*

Sua figlia [...] la puttana?] *A.II: marcato con un tratto a matita nel margine destro*

^G Ma io [...] ha lei...] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^H Il mestiere [...] del mare!] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Noi delle [...] casa, mobili,] *A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine sinistro*

^I qui,] *C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro)*

* di meglio! È] *ds. di meglio? È*

LA GAETANA Ma³⁰ cosa costa a lei, venir di³¹ là, dire all'Amilcare come son andate le cose e invitar la Mina a raccontar su tutto? Cosa le costa?

L'ARIALDA Mi costa talmente che non lo farò mai! Me lo domandasse 'sta povera bacucca qui d'una mia madre,^J direi di no anche a lei.^{32s}

*Una pausa.*³³

LA GAETANA E allora? Arialda, allora?

L'ARIALDA Allora, niente! Prima se ne va e meglio è!

LA GAETANA Ma a casa, così; io non torno³⁴! Non torno, Arialda! Non torno...

L'ARIALDA E lei giri! Ci son tante di quelle strade! Si^{35t} trovan clienti dappertutto!^K

LA GAETANA Arialda!

Una pausa.

Abbia pietà, Arialda. Mi dia una mano.^{36u} Vuole che m'inginocchi? Arialda? Cosa devo fare?³⁷

L'ARIALDA Sempre così, voi! Se non mettete su il teatro, non siete contente!

³⁰ LA GAETANA Ma] *B, Abis e A: segue a lei, cerchi di capire, Arialda,*

³¹ di] *ins.*

³² a lei.] *Abis: segue* E lei lo sa bene, perché da un po' di giorni non faccio che dirle no. No al mangiare che vuol cacciarmi giù a tutti i costi; no, alle punture; no, alle pillole; no, a tutto. || LA GAETANA Arialda? Ci pensi, Arialda. In fondo, che io rimedi la situazione o che non la rimedi, a lei cosa cambia? || L'ARIALDA Cambia tutto! E non faccia finta di non saperlo, che lo sa benissimo! Me l'ha distrutta lei, a me, la mia vita? E allora cosa pretende? Che mi metta qui, a attaccarle insieme la sua con la saliva?

³³ *Una pausa.] ins. in Abis*

³⁴ torno] *A: torno, non torno*

³⁵ Si] *Abis: Ormai non è un mistero; si*

³⁶ una mano.] *Abis: segue* Ascolti. Se le ho fatto del male, le chiedo perdono. Son venuta anche per quello.

³⁷ Cosa devo fare?] *ins.*

^s † E lei [...] la saliva?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^t † ! Ormai non è un mistero;] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^u † Ascolti. Se [...] per quello.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^J 'sta povera [...] mia madre,] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

'sta povera [...] qui d'una] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

mia madre,] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^K Si trovan clienti dappertutto!] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

LA GAETANA Non è teatro.^{38 v} È la mia vita e la vita di mia figlia che se ne vanno!

L'ARIALDA E che vadano! Non desidero di meglio!

Una pausa.^{39 w} |

[61] LA GAETANA Ma allora, cosa faccio? Me lo dica: cosa faccio?

L'ARIALDA Ho detto che qui è pieno di strade.

LA GAETANA Arialda!

L'ARIALDA E allora si sbatta nella* cava! L'han poi fatta anche per quello!^L

La Gaetana abbassa la testa. Esita un momento, poi si volta ed esce.^x I prati e le siepi attorno alla cava. Entrano la Mina e l'Oreste.

LA MINA Puoi dir tutto. Qualunque cosa dovrò sapere, non sarà mai come star qui, così, a sperare come una disgraziata. E allora, su dillo, li hai visti?

L'Oreste tace.

Ho detto di dirmi se li hai visti. E se li hai visti, dov'è stato? Cos'erano dietro a fare? Perché mi guardi così, Oreste?

L'ORESTE^{40 M} Per me, di quel cretinetti, il tuo Eros può fare quel che vuole.

³⁸ teatro.] *Abis e A:* teatro, Arialda!

³⁹ *Una pausa.*] *ins. in Abis; Abis: segue* LA GAETANA Arialda? Mi perdoni, Arialda! Perché vuol ostinarsi? Mi perdoni! Lo faccia per la Vittoria. Se è vero che l'ha tanto aiutata... || L'ARIALDA La Vittoria lasciamola dov'è, che si muove abbastanza da sola! || LA GAETANA Io son sicura che se lei viene là, e parla a far parlare la Mina... || L'ARIALDA Quello, no! Mai!

⁴⁰ così, Oreste?] *B: segue* Cos'ha addosso 'sto Lino che, quando si parla di lui vi viene a tutti quella faccia? † faccia? || L'ORESTE] *B: segue* E che faccia m'è venuta?

^v † Arialda!] *Abis: cass. a matita*

^w † *Una pausa.* [...] no! Mai!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^x *ed esce.*] *Abis: seguono tre cc., ds. con nastro nero, numerate a matita 31bis/2, 32bis/2 e 33bis/2, che recano il testo trascritto in Appendice VIII*

^L E allora [...] per quello!] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.; A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine sinistro*

^M † Cos'ha addosso [...] quella faccia?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

* si sbatta nella] *ds. si batta nella*

LA MINA E allora, parla. Li hai visti? In strada?⁴¹ Parlavano? Tacevano? E lui, come lo guardava lui? Rispondi: come lo guardava?^N

L'ORESTE Milano è grande Mina. Quando poi ci son intorno quattro muri...

LA MINA Quattro muri, come?

L'ORESTE Una stanza.^O

LA MINA Oreste!

L'ORESTE Vuoi sapere la verità e quando te la dico ti tiri indietro?^P

LA MINA Una stanza... E una stanza, dove?^Q

L'ORESTE Lo sapessi! |

[62] LA MINA Ma almeno il posto, la strada... Che possa vederlo con questi occhi qui!⁴² Ho accettato tutto, anche la vergogna di mettermi con l'Ortolano, perché m'aveva giurato che poi, poi sarebbe tornato l'Eros d'una volta...

L'ORESTE E d'una volta, quando? Io quell'Eros lì, non l'ho mai conosciuto. Ti sei illusa che ci fosse, ma in verità...^R

LA MINA In verità, adesso, ho capito. I patti o si rispettano in due, o niente. Ha voluto mandarmi là, da quella bestia di carne d'un ortolano, per levarmi dai piedi? E io gli tornerò addosso...

L'ORESTE Mina! Cerca di convincerti che, al tuo Eros, non val neanche la pena di pensarci... Guarda qui, guarda quanta gente aspetta solo di poterti voler bene...

LA MINA Non è la gente che voglio io! È lui e allora gli andrò attorno dappertutto come un'ombra, come una maledizione. Non gli lascerò un momento di libertà, di tranquillità, di pace. Ha

⁴¹ In strada?] *B: segue* Sui prati?

⁴² occhi qui!] *B: segue* Che possa sputargli in faccia intanto che è lì con 'sto suo angelo che ha addosso più inferno di tutti noi messi insieme.

^N † E che [...] lo guardava?] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† E che faccia m'è venuta?] *B.I: incorniciato con tratti a matita rossa (R. Helfer)*

Li hai [...] guardava lui?] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

In strada? [...] lo guardava?] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

^O Una stanza.] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^P LA MINA Puoi [...] tiri indietro?] *C.II: marcato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro) nel margine destro*

^Q Una stanza... [...] stanza, dove?] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^R LA MINA Ma [...] in verità...] *C.II: marcato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro) nel margine destro*

† Che possa sputargli [...] messi insieme.] *B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro*

† con 'sto [...] messi insieme.] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

voluto distruggermi la vita lui? E io gli distruggerò la sua. A fondo, se proprio dobbiamo andare, andremo tutt'e due assieme. Ma io e lui! Non lui e il suo Lino. Io e lui!^S

L'ORESTE Parla piano, adesso, Mina, che sta venendo qualcuno...

LA MINA Per quel che importa a me della gente! Del resto ormai non c'è più niente né da sapere, né da dire. C'è solo da fare.

I due escono. Un lungo silenzio. Entrano dalla parte opposta, il Gino e la Lidia (Balzaretti Lidia)

IL GINO Sicché t'han detto che esagero...

LA LIDIA Proprio così.

IL GINO Eh ma io esagero come mezz'ala e con gli stinchi di quelli dell'altra squadra, perché in queste cose qui, non so, mi sembra d'essere talmente tenero... |

[63] LA LIDIA E con la Rosangela?

IL GINO Finito.

LA LIDIA Giusto come, tra un po', sarà finito con la sottoscritta?

IL GINO Ma se non abbiamo ancora incominciato!

LA LIDIA E la Mina di cui mi parlavi prima?

IL GINO Quella se la spassa mio padre. Almeno per il momento...^T

LA LIDIA Gino?...

IL GINO Del resto dipende anche da lei che mi vada fuori dalla testa!^U Su, stia buona, si lasci tirar vicino. Oh che occhietti che mi mette lì...^{43 V}

LA LIDIA Gino...

⁴³ mette lì...] *B. segue E 'ste cose qui? || LA LIDIA Gino? || IL GINO 'Ste cose qui?*

^S Ha voluto [...] e lui!] *B.I. marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^T Quella se [...] il momento...] *B.I. incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer); sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^U Del resto [...] dalla testa!] *B.I. incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer); sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^V † E 'ste cose qui?] *B.I. incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer)*

† E 'ste cose qui] *B.I. sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

† 'Ste cose qui?] *B.I. incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer); sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

IL GINO Le piace? Anzi, anzi, ti piace?^w Lidia, ti piace?^x

LA LIDIA Sì, Gino, sì...^y

IL GINO E allora, vedi? Nella vita non bisogna mai pensar troppo. Bisogna fare e, adesso per esempio, abbracciarci, stringersi su tutti baciarsi...

LA LIDIA Oh, Gino!

IL GINO Lidia!

Abbracciandosi i due si perdono tra le siepi e la notte.^{44z} |

⁴⁴ *I prati [...] la notte.* ins. in B

^w Le piace? [...] ti piace? C.II: *sottolineato con una linea tratteggiata a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^x ti piace? C.I: *corr. in ti piace? (accarezzandola) a penna blu; C.II: sottolineato e marcato con un punto interrogativo a matita fucsia (N. de Pirro) nel margine destro*

^y Sì, Gino, sì... B.I: *sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^z E allora, [...] la notte. B.I: *marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

Scena quarta

In casa Candidezza: il locale dove si mangia. Entrano l'Amilcare e la Mina.

L'AMILCARE Chiudi.

LA MINA E perché? Tra un momento me ne vado caro il mio ortolano! E me ne vado per sempre.

L'AMILCARE Tu?

LA MINA Io. Non metterti in testa illusioni. Con te, qui, non ci sto più.

L'AMILCARE E il tipo che si mette in testa illusioni, sarei io? Guardami un momento, Mina. Se io dico che devi restare qui, è perché qui devi restare. E il "devi" non l'ho inventato io! Non dipende da me, il "devi".

LA MINA E restare come cosa? Come moglie?^{1 a}

La Mina scoppia a ridere.²

L'AMILCARE³ Chiudi quella bocca, Mina! Chiudila!

LA MINA Ma cosa vuoi che la chiuda! Lasciatemi ridere, perché in certe occasioni ridere è l'unica maniera per non disperarsi e piangere!^{4 b} Credi forse di poterti comperare l'amore d'una donna coi quattro soldi che hai messo via? Ma l'amore, l'amore che dà la vita, è un altro.

L'AMILCARE E quale?^{5 c} Te l'ho detto fin dal primo giorno; con me, su queste cose, non si scherza. E chi scherza, paga.

LA MINA Pensa a quel che vuoi. Quello che è certo è che qui, in casa tua io non ci sto più.^{6 d}

L'AMILCARE E invece no, tu ci stai. Ci stai ancora, ci stai in eterno. Se il Candidezza dice che ci stai...

LA MINA Se mi dice che ci sto? Avanti! Parla. O vuoi che parli io, e ti dica che finché c'è tuo figlio...

L'AMILCARE Mina.^e

¹ Come moglie?] *Abis: segue* L'AMILCARE Questo non l'ho detto. Ma può anche darsi.

² *La Mina scoppia a ridere.*] *ins. in Abis*

³ L'AMILCARE] *ins. in B; già in A*

⁴ e piangere!] *Abis: segue* L'AMILCARE Ah, ecco! || LA MINA Ecco, cosa?

⁵ E quale?] *Abis: segue* Quello che ti spinge a piantarmi qui, dopo avermi fatto lasciar la Gaetana e a piantarmi qui solo come un cane?

⁶ sto più] *Abis: segue* qui con te, basta! Hai capito? È finita

^a † L'AMILCARE Questo [...] anche darsi.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^b † L'AMILCARE Ah, [...] Ecco, cosa?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c † Quello che [...] un cane] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^d † qui con [...] È finita.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

LA MINA Sì, fin che c'è tuo figlio, il piede qui io non lo metterò più! Perché anche oggi, finito di mangiare quando sei tornato in bottega e io mi son sbattuta un momento lì⁷ sul sofà⁸ a^f riposare, non eran passati due minuti, e chi credi che⁹ sia arrivato qui¹⁰? Il^s tuo bel Gino lui! M'è venuto addosso di colpo.¹¹ M'ha abbracciato e m'ha detto: "Non ce la faccio più Mina. Non ce la faccio più. Mi piaci troppo..." |

[65] L'AMILCARE Non è vero!^A

LA MINA E', è¹² vero! E puoi farlo venire qui quando vuoi. Perché davanti a me non potrà certo dir di no. Solo quando gli ho detto che coi lattanti non mi ero mai messa e che avrei gridato¹³ solo^h allora se n'è andato. Ma prima di tornare fuori sai cosa ha fatto? Mi ha baciato e m'ha detto: te ne accorgerai sono un lattante che cresce in fretta io!¹⁴ E questo,ⁱ a parte¹⁵ ^j il resto, questo non posso sopportarlo, Amilcare. Non posso.^B

L'AMILCARE Il Gino? Il Gino ha fatto una cosa così?

LA MINA Il Gino, sì.

^e LA MINA Ma [...] L'AMILCARE Mina.] C.I, C.II e C.III: ds. su un cartiglio incollato sul verso di p. 63; l'ins. è segnalato nel testo mediante un segno interlineare a penna rossa, che figura anche nel margine superiore del cartiglio

⁷ lì] ins. in B

⁸ sofà] Abis e A: letto

⁹ credi che] Abis e A: segue mi

¹⁰ qui] Abis e A: là, in stanza

¹¹ di colpo.] B, Abis e A: segue Aveva su solo gli slip.

¹² E', è] A: È

¹³ e che avrei gridato] ins. in B

¹⁴ Ma prima [...] fretta io!] ins. in B

ha baciato] B: segue le gambe qui

¹⁵ a parte] Abis e A: segue tutto

^f † momento sul letto a] Abis: corr. in momento lì sul sofà a a penna blu

^g † che mi [...] stanza? Il] Abis: corr. in che sia arrivato qui? Il a penna blu

^h † messa solo] Abis: corr. in messa e che avrei gridato solo a penna blu

ⁱ E questo,] Abis: nel margine sinistro, una X e un tratto a matita, insieme a un asterisco e la nota x2 a penna blu, indicano l'ins. del seguente testo, ms. a penna blu sul verso della p. 32/2, preceduto da una X e un tratto a penna blu e seguito dalla nota x2 e da una freccia a penna blu: Ma prima di tornar fuori sai cosa ha fatto? Mi ha baciato le gambe qui e m'ha detto: te ne accorgerai, sono un lattante che cresce in fretta io!

^j † tutto] Abis: cass. a matita e matita rossa

^A LA MINA Ma [...] piaci troppo..."] Abis: racchiuso tra segni a matita

LA MINA Sì, [...] piaci troppo..."] B.I: marcato nel margine destro con un segno a matita (D. Zuccaro) e matita bordeaux (F. Muti) e con una X a matita rossa (R. Helfer) cerchiata a matita blu, nel margine sinistro con un tratto a matita rossa (R. Helfer)

Sì, fin che [...] è vero!] A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro

† sul letto [...] è vero!] A.II: marcato con tratti a matita nel margine destro

† Aveva su solo gli slip.] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

^B LA MINA E', [...] Non posso.] B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

† Mi ha [...] gambe qui] B.I: incorniciato e marcato con una X a matita rossa (R. Helfer) nel margine destro; sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

L'AMILCARE* Delinquente!¹⁶ Vuol dire che, i¹⁷ conti^k stasera li arrangerà con me! Vuol dire che lo sbatterò** fuori di casa!¹⁸

LA MINA E che conti vuoi arrangiare se tu gli dai l'esempio che gli dai? In fondo, tra te e lui, se dovessi dire chi ne ha di più, direi che di ragione ne ha più lui.**

L'AMILCARE Mina!

LA MINA Lui! Sì! E te lo grido! Te lo grido fin che ti si mangerà la coscienza.

L'AMILCARE La coscienza si mangia a quelli che dicono una cosa e non la mantengono. A te, ti si mangerà a te che mi hai ridotto qui come un cane,^{19 m} un cane inginocchiato ai tuoi piedi! Ma nella vita ci vuole la ragione e sarà sempre di chi ha i mezzi per difenderla. |

[66] LA MINA E i mezzi sarebbero^{20 n} i soldi, e il fatto che lui è tuo figlio e tu sei suo padre?

L'AMILCARE Adesso, basta, Mina! Basta!

LA MINA E perché basta, se sto difendendo il mio diritto d'andarmene, di liberarmi di te, di lui,^{21 o} di tutti.

L'AMILCARE Per aver quel diritto bisognava non innamorarsi di certi tipi.

LA MINA Parli dell'Eros?

L'AMILCARE Di lui.

LA MINA E perché? Perché quando sono lì, come una bestia che non capisce più niente, e tutti, te compreso, credete che debba continuare a dire il vostro nome, dico: Eros, Eros,²² Eros? Per quello?^c

¹⁶ Delinquente!] *ins. in B*

¹⁷ i] *Abis e A: delinquente! I*

¹⁸ di casa!] *Abis: segue Vuol dire che imparerai a vivere da solo, a sudare come ha fatto tuo padre quando aveva la tua età, a guadagnarti il pane con le tue mani! Con le tue mani, depravato!*

¹⁹ un cane,] *Abis e A: segue un cane che non ospito per di certo,*

²⁰ mezzi sarebbero] *Abis e A: segue l'età,*

²¹ di lui,] *Abis e A: segue di loro,*

²² Eros,] *ins. in Abis*

^k † L'AMILCARE Vuol [...] I conti] *Abis: corr. in L'AMILCARE Delinquente! Vuol dire che, i conti a penna blu, matita e matita rossa*

^l † Vuol dire [...] mani, depravato!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^m † un cane [...] di certo] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

ⁿ † l'età] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^o † di loro,] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c LA MINA E [...] Per quello?] *B.I: marcato nel margine destro con un segno a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

* Gino, sì. || L'AMILCARE] *ds. Gino, sì? || L'AMILCARE*

** che lo sbatterò] *ds. che ti sbatterò*

*** più lui.] *ds. più di lui.*

L'AMILCARE No, Mina! Non per quello!

LA MINA E allora?

L'AMILCARE Allora era meglio che, dell'Eros non ti innamorassi fino a perder dignità, coscienza, onore.^{23 p D} C'era proprio bisogno di volergli talmente bene, da accettare tutto quello che per anni t'ha obbligato a accettare?

LA MINA Tutto, cosa?

L'AMILCARE Tutto! I servizi più vigliacchi, i combinamenti più schifosi...^{24 q}

LA MINA Amilcare...

L'AMILCARE Ma come fai a voler bene a un verme come quello là? Cos'ha addosso perché debba perderti dietro la testa? Perché è bello? E cos'è la bellezza se sotto non c'è nient'altro? Non ti fa schifo, dillo, su dillo^{25 E}. Anche^r di^{26 s} mandarmi all'aria quel che stavo combinando con la Gaetana^{27 t} per cosa t'illudi^u che l'abbia | [67] fatto? Per dare una soddisfazione a quell'esaltata d'una sua sorella^{28 v}? No.^v Ti sbagli! L'ha fatto per liberarsi di te.^{29 w}

LA MINA Questo no, Amilcare! Questo non è possibile! Questo non è vero!

L'AMILCARE È talmente possibile e vero che è venuto qua a dirmelo lui!³⁰

²³ onore.] *Abis e A*: onore, tutto! Hanno un bel dire, intorno, che oggi gli uomini stan cambiando! Ma voi, cosa fate voi per attaccarvi a quelli giusti, invece che a quelli sbagliati? Parla. Cosa fate? Tu, per esempio... || LA MINA Io, per esempio? || L'AMILCARE

²⁴ più schifosi...] *Abis e A*: segue LA MINA Amilcare? || L'AMILCARE Cosa credi? Che non lo sappia adesso?

²⁵ dillo, su dillo] *Abis e A*: due su due, non ti fa schifo andarci insieme, farti baciare, farti toccare, sapendo che ti bacia e ti tocca solo per poterti poi sfruttare

† due su due,] *ins. in Abis*

²⁶ Anche di] *Abis e A*: segue venir qui e

²⁷ la Gaetana] *Abis e A*: segue e che poteva salvarmi 'sta baracca qui che sta andando a zero, cosa credi che non lo sappia che è stato lui? Ma,

²⁸ sua sorella] *Abis*: segue che è forse l'unica donna al mondo che non gli fa schifo

²⁹ te.] *Abis e A*: te! Perché, verme com'è, di passi, se non ha il suo tornaconto, non comincia a farne neanche uno!

³⁰ dirmelo lui!] *Abis e A*: segue *cfr. Appendice IX*

^p †, tutto! Hanno [...] esempio? L'AMILCARE] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^q † LA MINA Amilcare? [...] sappia adesso?] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^r † schifo, due [...] sfruttare. Anche] *Abis*: *corr. in schifo, dillo, su dillo. Anche a penna blu, matita e matita rossa*

^s † venir qui e] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^t † e che [...] lui? Ma,] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^u † illudi] *Abis*: *ds. t'illude corr. a penna blu*

^v † sua sorella [...] schifo? No.] *Abis*: *corr. in sua sorella? No. a penna blu, matita e matita rossa*

^w † Perché, verme [...] neanche uno!] *Abis*: *cass. a matita e matita rossa*

^D † Ma voi, [...] per esempio...] *A.I.*: *incorniciato e marcato con un tratto a matita (F. Muti) nel margine destro*

^E † Non ti [...] poi sfruttare.] *A.I.*: *incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

LA MINA Amilcare! Non toccarmi.^{31 x} Un po' di pietà... Non ti domando niente, ma almeno quella: un po' di pietà... E tu, perché l'hai fatto, Eros? Perché? Perché, Eros?

L'AMILCARE Non chiamarlo più! Quello non è un uomo!^{32 y}

LA MINA Ma se vuoi che me lo tiri via dalla testa, bisogna che lo chiami, che lo chiami fin a non saper più cosa vuol dire. Eros! Eros! Eros...^{33 F}

Una lunga pausa. Poi da fuori si sente un grido cupo e lacerante: "Amilcare! Signor Candidezza! Stefano! Amilcare! Signor Candidezza! Amilcare!" Il grido si fa sempre più forte fino a diventar un urlo. I tre corrono alla porta, mentre, seguito da altra gente, vi si precipita dall'esterno un ragazzo.

IL TINO³⁴ Signor^z Amilcare!

L'AMILCARE Cosa c'è?

IL TINO³⁵ Il^{aa} Gino...

L'AMILCARE Parla. Cosa c'è?

IL TINO³⁶ Il^{ab} Gino...

L'AMILCARE Il Gino?

IL TINO³⁷ Ecco.^{ac} Lo stan portando qui...

L'AMILCARE (*Precipitandosi fuori*) Gino!

VOCI (*Da fuori*) Via! Lasciatemi passare...

È qui...

Lasciateci passare... |

[68] *Seguito da altri, entra un gruppo di ragazzi che aiuta il Gino a tenersi in piedi.*

L'AMILCARE Gino? Guardami, Gino... Gino? Cos'è stato, Gino?

³¹ Non toccarmi.] *Abis: segue Va' via! Via tutti! || L'AMILCARE Tutti, sì. Ma tutti gli altri! Perché io, il tuo Amilcare... || LA MINA Amilcare!*

³² un uomo!] *Abis e A: segue È uno sciagurato, una bestia, un mostro!*

³³ Eros! Eros...] *B, Abis e A: segue cfr. Appendice X*

³⁴ IL TINO] *Abis e A: IL RAGAZZO*

³⁵ IL TINO] *Abis e A: IL RAGAZZO*

³⁶ IL TINO] *Abis e A: IL RAGAZZO*

³⁷ IL TINO] *Abis e A: IL RAGAZZO*

^x † Va' via! [...] LA MINA Amilcare!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^y † È uno [...] un mostro] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^z † ragazzo. || IL RAGAZZO Signor] *Abis: corr. in ragazzo. || IL TINO Signor a penna blu*

^{aa} † Cosa c'è? || IL RAGAZZO Il] *Abis: corr. in Cosa c'è? || IL TINO Il a penna blu*

^{ab} † Parla. Cosa c'è? || IL RAGAZZO Il] *Abis: corr. in Parla. Cosa c'è? || IL TINO Il a penna blu*

^{ac} † Gino? IL RAGAZZO Ecco.] *Abis: corr. in Gino? IL TINO Ecco. a penna blu*

^F Tutto, cosa? [...] Eros! Eros...] *B.I: marcato con un tratto a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

LA MINA Un po' d'alcool!^{38 ad} Un po' d'aceto^{39 ae}, sotto il naso...

L'AMILCARE Gino? Parla, Gino. Cos'è stato?

IL GINO (*Sedendosi*) Niente, niente... È solo il colpo... Ma lui... Andate dal Lino! Là! Dal Lino...

L'AMILCARE Dal Lino? E dal Lino, dove? Parla.

IL GINO Eravamo sulla moto... voleva provare la frizione... Correva, correva sempre di più, correva come un disperato... Gli continuavo a dire: "Basta, Lino! Basta!" Ma lui accelerava, accelerava... A un certo punto...

L'AMILCARE Gino? Oh Dio, è svenuto.⁴⁰ Gino?^{af} Guardami Gino?

IL GINO ... a un certo punto, alla curva della Chiesa, è saltata fuori una millecento... forse per scansarla... Non so... Non ho capito più niente... M'ha gridato qualcosa. "Salta!" m'ha gridato... Poi ho sentito un rumore, un rumore tremendo... L'ho ancora qui, nella testa! Mi sono alzato, son corso là... Papà! Il Lino! S'è scontrato... Andate... La testa... contro il muro... Respira ancora... Continua a aprir la bocca, come se chiamasse qualcuno... Andate. Non lasciatelo morire! Andate...^G |

³⁸ po' d'alcool!] *Abis e A: segue Un po' di bambagia!*

³⁹ po' d'aceto] *Abis e A: segue qui, sotto la testa*

⁴⁰ è svenuto.] *Abis e A: sviene! Qualcosa di forte! Subito... Qualcosa di forte!*

^{ad} † Un po' di bambagia] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{ae} † qui, sotto la testa] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^{af} † Dio, sviene! [...] forte! Gino?] *Abis: corr. in Dio, è svenuto! Gino? a matita e matita rossa*

^G L'AMILCARE Gino? Guardami, [...] morire! Andate...] *Abis: racchiuso tra segni a matita*

Continua a [...] chiamasse qualcuno] *B.I: sottolineato con un tratto a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

Scena quinta

In casa Reposi: il locale dove si mangia e dove si dorme l'Eros. L'Oreste è in piedi. Appoggiato al muro, la Mina, seduta in un angolo, stringe la testa nelle mani, e piange. Al tavolo. L'Arialdia è attorniata dalle tele e dalle camicie e si sforza di far qualcosa. L'Alfonsina se ne sta lì in mezzo alla stanza come se non sapesse che decisione prendere. Dal terzo piano viene stridulo e ovattato il suono d'un disco.

L'ARIALDA Piangere, piangere... non sapete far che quello, ma quando si arriva dove siamo arrivati noi, cosa volete a che serva? Bisogna guardar davanti a occhi asciutti, anche se quel che^a si vede è l'inferno...

L'ALFONSINA Arialdia.

L'ARIALDA Sì, mamma, perché a sbatterla nella cava, la Gaetana sono stata io. Era venuta* qui, aveva domandato di darle una mano, in ginocchio me lo aveva domandato. Potevo salvarla. Invece no, giù...

LA MINA Ma allora anch'io Arialdia... anch'io...

L'ARIALDA Per quello che è la tua parte, sì: anche tu. (*Voltandosi verso Oreste*) Anche tu.

L'ORESTE Io? cosa c'entro io?

L'ARIALDA Lei, sì. Per il male che ha fatto, per il marcio che ha portato in giro.

ERNESTA Ma Arialdia... Non si metta in testa quelle cose lì. In fondo, la Gaetana... c'erano tante cose: la miseria, la fame. |

[70] L'ARIALDA La miseria, la fame... Ma l'ultima goccia quella che distrugge tutto, a metterla nel cuore di quella povera disgraziata, sono stata io. È peggio che se l'avessi strozzata, perché così non m'ha lasciato niente, né segno sulle mani, né un'ombra negli occhi. È scivolata giù nell'acqua come un fagotto di stracci... Ma in quel fagotto c'era un'anima. Un'anima c'era.

*Pausa.*¹

Va a letto, mamma. Qualunque cosa succede è meglio. Ascolta me. Va a letto.^b

ERNESTA L'Arialdia ha ragione: venga là in stanza, le faccio compagnia io.²

La vecchia s'avvicina alla Mina, solleva la mano come per accarezzarne la schiena, ma si ferma. Si guarda un po' attorno. Poi esce.

¹ Piangere, piangere... [...] c'era. || *Pausa.*] *ins.*

² ERNESTA L'Arialdia [...] compagnia io.] *ins. in B*

^a quel che] *ds.* qualche *in C.I corr. a penna blu*

^b a letto.] *Abis: segue ERNESTA L'Arialdia ha ragione: venga là in stanza, le faccio compagnia io. ms. a penna blu*

* io. Era venuta] *ds.* io. Ero venuta

L'ARIALDA³ (*All'Oreste*) Lei,⁴ se ne vada, mi faccia questa carità... Perché se sta qui; io non so cosa può succedere. Se ne vada. Se ne vada lei e quella sua maledetta millecento...

L'ORESTE Cosa vuole che succeda?

L'ARIALDA Tutto. Lei lo sa meglio di me cos'era il Lino per quel povero disgraziato...^A

L'ORESTE Sì, lo so.

Una pausa.

L'ARIALDA E su, van avanti! Van avanti! Pur di sentir musica, farebbero girar i grammofoni anche nella tomba! Ecco, ecco, qui, tutto quel che son capaci di darci 'sti malati⁵ del centro! Invidia per i loro soldi, lussi, vizi, e basta. Perché, per il resto, ci han lasciato qui un mondo che è più marcio d'una fogna.^B |

[71]^c *Un'altra lunga pausa, poi si sente lo scricchiolio della chiave che gira nella serratura. L'Arialdà, l'Oreste e la Mina sollevano la testa. Entra l'Eros fissa gli occhi sulla sorella e come vede, nell'angolo, l'Oreste.*

L'EROS* Cosa fai tu, qui? (*Avventandosi contro l'Oreste*) Va' via! Via, assassino!

L'ORESTE Eros!⁶

L'EROS Via, se non vuoi che ti pianti un coltello nel ventre!

L'ARIALDA Eros? Cosa fai? Eros?

L'EROS Hai voluto vendicarti, eh?⁷

L'ORESTE Giù le mani, Eros!

L'EROS Ma⁸ per farlo, hai dovuto ammazzarmelo⁹!

³ esce. || L'ARIALDA] B, *Abis e A: segue (Alla Mina)* Non piangere. Perché quando s'arriva dove siamo arrivati noi, a cosa vuoi che serva?

⁴ Lei,] B, *Abis e A: E lei,*

⁵ malati] B, *Abis e A: maiali*

⁶ L'ORESTE Eros!] *ins. in Abis*

⁷ vendicarti, eh?] B, *Abis e A: segue* Hai voluto portarmelo via! Ma siccome sei un maschio...

⁸ Ma] B, *Abis e A: ... Siccome sei un maschio,*

⁹ ammazzarmelo] A: ammazzarlo

^c Ds. 70 in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu

^A L'ARIALDA Tutto. [...] povero disgraziato...] *Abis: marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

^B E su, [...] d'una fogna.] *A.II: marcato con un tratto a matita nel margine destro*

Ecco, ecco, [...] d'una fogna.] *B.I: sottolineato con segni a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.; Abis: marcato con un segno a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro; A.I: marcato con segni a matita (F. Muti) nel margine destro*

* vede nell'angolo, l'Oreste. || L'EROS] ds. vede nell'angolo. || L'EROS

L'ORESTE Io non ho fatto niente! Se son venuto qui, è anche per quello! La mia macchina non l'ha neanche sfiorato! È stata la tua moto! Quando l'ho visto...^c

L'EROS Quando l'hai visto, ti sei sentito venir addosso tutto¹⁰ l'odio¹¹ che covavi! L'ho sempre sentito che saresti stato la mia rovina! Sempre! Fin da quando m'hai fatto conoscere ai tuoi soci! Ma adesso siamo arrivati al rendiconto!^d

L'ARIALDA (*Intervenendo*) Eros! In nome di Dio, Eros! E lei, Oreste, se ne vada! Mi faccia questa carità! Se ne vada! Eros!¹²

L'EROS (*All'Ariald*) Tirati via, tu, che tanto, prima o poi, tra noi, dobbiamo farla finita. Ho detto di tirarti via!

L'ORESTE Eros! Giù le mani! Non costringermi a difendermi! Perché anche se posso capire quel che provi...^{13 d e} I tuoi sentimenti m'han sempre fatto schifo!^f |

[72]^{e g} L'EROS E i tuoi?^{14 f}

L'ORESTE Non cimentarmi, Eros! Perché anche la pietà...

¹⁰ tutto] *ins. in Abis*

¹¹ l'odio] *B, Abis e A: l'odio, l'invidia e la gelosia*

¹² Eros!] *ins.*

¹³ che provi...] *B, Abis e A: segue L'EROS E invece no, difenditi! Se sei il maschio che dici, difenditi! | | L'ARIALDA Eros! Calmati, Eros! | | L'EROS Ti rodeva il cuore! Non potevi ammettere, che nella mia vita ci fosse qualcosa di pulito! Ma invece c'era! C'era!*

† cuore! Non] *Abis: cuore, eh, che mi volesse bene? Rispondi! Non; A: il cuore, eh. Non*

† potevi ammettere,] *Abis: segue assassino*

¹⁴ i tuoi?] *Abis e A: segue Soldi, vizi, interesse e basta!*

^d † eh, che [...] bene? Rispondi] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

† assassino] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^e *Ds. 71 in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^f † Soldi, vizi, interesse e basta!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c L'EROS Hai [...] l'ho visto...] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

† Hai voluto portarmelo [...] un maschio...] *B.I: cerchiato a matita e a penna blu e affiancato nel margine destro dalla nota 1 ms. a penna blu (D. Zuccaro)*

† L'EROS ...Siccome [...] hai dovuto] *B.I: corr. in L'EROS Per farlo, hai dovuto corr. in L'EROS Hai dovuto a matita (D. Zuccaro), con ...Siccome sei un maschio, e per farlo, cerchiati a matita, incorniciati con tratti a penna blu e affiancati nel margine destro dalla nota 2 ms. a penna blu (D. Zuccaro)*

^d Quando l'hai [...] al rendiconto!] *B.I: marcato nel margine sinistro con una parentesi quadra a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^e † L'EROS E [...] c'era! C'era!] *B.I: affiancato nel margine destro dalla nota 3 ms. a penna blu (D. Zuccaro)*

† L'EROS E [...] dici, difenditi!] *B.I: cerchiato a matita (D. Zuccaro)*

† L'ARIALDA Eros! Calmati, Eros!] *B.I: cerchiato a matita (D. Zuccaro)*

† L'EROS Ti [...] c'era! C'era!] *B.I: cerchiato a matita (D. Zuccaro); A.I: marcato nel margine destro con una parentesi quadra e una X a matita (F. Muti)*

† qualcosa di pulito] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^f I tuoi [...] fatto schifo!] *B.I: sottolineato con un segno a matita bordeaux (F. Muti) poi cass.*

^g *C.I: l'angolo in alto a destra della p. è piegato*

L'EROS La pietà dei cani! Ecco cos'è la tua pietà! La pietà dei cani!

L'ARIALDA Oreste! Mi ascolti, Oreste! Se ne vada!

L'ORESTE (*Liberandosi, con un colpo, dell'Eros*) E allora to', Apollo!

L'Eros vacilla, poi si abbatte contro il muro, stringendo la testa, nelle mani. Una pausa.^H

E adesso l'hai visto se sono o non sono quel¹⁵ che dico? (*Rimettendosi in ordine la giacca e i capelli*) Sia ben chiaro... Ehi, tu? Parlo con te. Sia ben chiaro che se la faccio finir qui e me ne vado, è per tua sorella e per quello che è morto... Perché, per il resto, tu e io, siamo delle bestie. E lo si vede da quel che siamo capaci di combinare...^I Delle bestie!

L'Oreste esita un momento. Poi esce.

L'EROS E adesso anche te! Via che vi odio tutte, voi! A cominciare da quella maledetta che m'ha messo al mondo!^J (*Abbandonandosi sul tavolo e scoppiando in un singhiozzo disperato*) È finita. Non lo vedrò più. Non gli parlerò più.¹⁶ § Mi pareva di sentirlo... Quando ci siam fermati davanti al negozio e m'hai fatto vedere quella che volevi, ho sentito un ciac, un ciac tremendo, come se qualcuno si fosse buttato nella vetrina...^K (*Sollevando la testa*) Via! Via tutte! | [73]^h Non son cose

¹⁵ quel] *B, Abis e A: il maschio*

¹⁶ parlerò più.] *B, Abis e A: segue* Dicevano che non volevo regalartela per avarizia. Invece no. parlerò più.] *Abis: segue* È morto.

† Invece no.] *Abis: segue* Era per quello.

§ † È morto] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

† Era per quello] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^h *Ds. 72 in C.I, C.II e C.III corr. a penna blu*

^H † L'ARIALDA Eros! [...] *Una pausa.*] *B.I: marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro*

^I E lo [...] di combinare...] *B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^J E adesso [...] al mondo!] *Abis: marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

A cominciare [...] al mondo!] *C.II: sottolineato a matita fucsia (N. de Pirro); B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti); A.I: incorniciato con segni a matita (F. Muti)*

quella maledetta che] *C.I: corr. in quella lì che e marcato con una X a penna blu nel margine destro maledetta] Abis: cerchiato a matita*

^K È finita. [...] nella vetrina...] *A.I: marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro*

che dovete sentire voi, queste!¹⁷ ⁱ E soprattutto te!¹⁸ Cosa sei venuta a fare, qui?¹⁹ ^j Non m'importa più niente! L'unica cosa che mi poteva salvare, non c'è più.²⁰ ^k ^l

L'ARIALDA²¹ ^m Del resto, cosa ne sappiamo noi? Forse è meglio così... Così almeno è morto come un angelo...ⁿ

¹⁷ voi, queste!] *Abis e A: segue Via!*

¹⁸ te] *B, Abis e A: te, cagna*

¹⁹ fare, qui?] *Abis e A: segue A rinfacciarmi che t'ho venduta all'Amilcare? Sei venuta per quello? E cosa vuoi che m'importi, a me!*

²⁰ c'è più.] *Abis: segue A portarmela via, ci ha pensato il Padreterno! Ma, se lui fa così, cosa può pretendere che facciamo, noi? Cosa può pretendere? || L'ARIALDA (Avvicinandosi all'Eros) Calmati, Eros. Adesso la Mina tornerà a casa. È vero, Mina? || L'EROS È venuta qui solo per vedermi gridare, piangere, soffrire! Ma adesso che l'ha visto, se ne vada! Va', va' Mina! Va' e non tornare più!*

²¹ più. || L'ARIALDA] *B, Abis e A: segue Calmati Eros. Calmati.*

ⁱ † Via] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^j † A rinfacciarmi [...] a me] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^k † A portarmela [...] tornare più!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^l L'unica cosa [...] c'è più.] *A.I: cerchiato a matita (F. Muti)*

^m † Calmati Eros. Calmati.] *B.I: cerchiato e cass. a matita (D. Zuccaro), incorniciato con tratti a penna blu e affiancato dal numero 4 ms. nell'interlinea superiore a penna blu (D. Zuccaro)*

ⁿ † L'ARIALDA Calmati [...] un angelo...] *B.I: cerchiato con segni a matita (D. Zuccaro) poi cass.*

L'EROS (*Alzandosi e avventandosi sulla sorella*) Ma con me sarebbe stato sempre un angelo,²² era^l la mia speranza.^o Era la mia salvezza.^{23 m P} Anche là a Niguarda²⁴ nonⁿ volevano lasciarmelo vedere... Ho tirato indietro tutti, son entrato, mi son buttato sul letto.^{25 o Q} M'è morto qui, Arialda, qui...^{26 P} Vederti diventar grande, vederti diventare quel che io non sono stato capace.^R Soffrire, soffrire tutta la vita perché i soldi, i vizi e questo mondo senza pace non rovinasse anche te. Sapere che saresti stato salvo da tutto il male che abbiamo addosso: salvo, onesto, pulito...²⁷ Invece è finita^{28 q S}. È finita per sempre.^T

Una pausa.^{29 r}

²² angelo,] *Abis e A:* angelo! Non l'ho mai toccato! Non l'avrei toccato mai! Mai! Era la mia vita,
²³ mia salvezza.] *Abis e A:* segue Era il mio tutto! E allora ritira quel che hai detto, disgraziata! || LA MINA (*Alzandosi*) Eros! || L'EROS Ritiralo, o ti strozzo! || *Dalla porta che dà nella stanza s'affaccia l'Alfonsina.* || L'ALFONSINA Cosa succede, adesso? Cosa succede? || *L'Eros allenta la stretta e si riabbatte sul tavolo.* || L'ARIALDA Niente. Torna a letto mamma. Niente. || *Una lunga pausa. La Mina è rimasta in piedi, ma volta le spalle al tavolo dove l'Eros continua a singhiozzare.* || L'EROS Tutti così! Tutti che mi credono un disgraziato, un disgraziato e basta! Come se una coscienza non l'avessi anch'io...

† Era il mio tutto!] *ins. in Abis*

²⁴ là a Niguarda] *Abis e A:* là...

²⁵ sul letto.] *Abis e A:* segue L'ho abbracciato. L'ho chiamato.

† L'ho abbracciato.] *ins. in Abis*

²⁶ qui...] *A:* Arialda,

Arialda, qui...] *Abis:* segue Lino? Linetto? È finita.

† Arialda, Arialda,] *A:* segue Lino? Linetto?

²⁷ Soffrire, soffrire [...] onesto, pulito...] *ins.*

²⁸ finita] *B, Abis e A:* finita, Lino

† Lino.] *Abis:* segue È finita.

²⁹ *Una pausa.*] *Abis e A:* Un'altra pausa. L'Arialda s'avvicina alla Mina, prende dalla seggiola il golf e glielo mette addosso. || L'ARIALDA Va'. Ormai quel che doveva succedere è successo. Va' a casa. Va'. || *La Mina esita un momento, poi si volta ed esce. L'Arialda chiude la porta: il rumore della serratura e del catenaccio cadono nel silenzio che solo il singhiozzo dell'Eros rompe di tanto in tanto.*

^l † un angelo! [...] vita, era] *Abis:* corr. in un angelo, era a matita e matita rossa

^m † Era il [...] l'avessi anch'io...] *Abis:* cass. a matita e matita rossa

ⁿ † Anche là... non] *Abis:* corr. in Anche là... a Niguarda non a penna blu

^o † L'ho abbracciato. L'ho chiamato] *Abis:* cass. a matita e matita rossa

^P † Lino? Linetto? È finita] *Abis:* cass. a matita e matita rossa

^q † È finita.] *Abis:* cass. a matita e matita rossa

^r † Un'altra pausa. [...] in tanto.] *Abis:* cass. a matita e matita rossa

^o Ma con [...] mia speranza.] *B.I:* sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)

^P † (*Alzandosi e* [...] detto, disgraziata!] *A.I:* marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro

^Q è per tua sorella [...] sul letto.] *B.I:* marcato con segni a matita (D. Zuccaro) nel margine destro

^R A cominciare [...] stato capace.] *B.I:* incorniciato con tratti a matita rossa (R. Helfer)

^S † Lino] *B.I:* cass. con una X a matita, incorniciato e affiancato nel margine destro dal numero 5 ms. a penna blu (D. Zuccaro)

^T † Tutti così! [...] per sempre.] *A.I:* marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro per sempre.] *B.I:* nell'interlinea inf. è ms. una linea divisoria a matita rossa (R. Helfer) parzialmente cass.

L'ARIALDA E adesso venite giù, o morti. Venite. Perché se i vivi son così, meglio voi. Meglio la vostra compagnia. Venite tutti. E portateci nelle vostre casse. Là almeno queste quattro ossa avran finito di soffrire e riposeranno in pace. Venite, venite.^U |

^U E adesso [...] Venite, venite.] *A.I.: marcato con una parentesi quadra a matita (F. Muti) nel margine destro*

Appendici

Appendice I

Entrano l'Eros e il Lino. Appena è sul ciglio della siepe l'Eros si ferma.

IL LINO Perché mi guardava in quel modo? Adesso può dirmelo. Sa, sul momento ho avuto paura.

L'EROS Allora cerca di tenerla.

IL LINO Cosa?

L'EROS La paura.

IL LINO Vuole che andiamo avanti?

L'EROS No.

IL LINO Ma allora, perché m'ha fatto venir qui?

L'EROS Va' a casa.

IL LINO Come, a casa?

L'EROS T'ho detto d'andar a casa. Cosa aspetti, che ti cacci via?

IL LINO Ma perché parla così? Perché non mi guarda più come prima? Ha paura lei, adesso?

L'EROS Non farmi domande. Va' a casa.

IL LINO Me ne ha fatte tante lei, prima, quando eravamo al bar...

L'EROS Se ho sbagliato io, non è detto che devi sbagliare anche tu.

IL LINO Ma perché fa così? Non si arrabbi^a. Io son contento d'essere qui. Cosa crede?

L'EROS Va' a casa. Fammi questo favore,^b Lino. Fammelo, prima che sia tardi. Va' a casa! Va' dove vuoi! Ma va' via, via di qui, via da me.

IL LINO (*Prendendo l'Eros per il braccio*) Ma, lei...

L'EROS (*Scrollandosi di dosso la mano del Lino*) Io, niente. Va'! Va'!* E non farti più vedere. Anche se dovessi fermarti, anche se dovessi guardarti, anche se dovessi mandarti a chiamare.

IL LINO Eros?

L'Eros fissa per un momento il Lino, poi esce.

^a Non si arrabbi] *Abis: cass. a matita*

^b Fammi questo favore,] *Abis: corr. in Fammi sto favore, a matita*

* niente. Va'! Va'!] *ds. niente. Va' Va'!*

Eros? Si fermi, Eros...

Esce anche il Lino.^A

(Da fuori) Eros?^c

^c *Entrano l'Eros [...] fuori) Eros?) Abis e A.I: cass. a matita rossa*

^A *IL LINO Perché [...] anche il Lino.] A.I: racchiuso tra segni a matita (F. Muti)*

Appendice II

momento, poi cambiano direzione ed escono.^a

Scena seconda

In casa del Candidezza; l'anticamera. Un'ora e mezza dopo.

IL GINO (*Dando colpi su colpi a una porta*) Vieni fuori!

Altri colpi.

Apri, su. Apri 'sto cesso!

IL QUATTRETTI (*Dall'interno del gabinetto*) Quando avrò finito!

IL GINO Finito di far cosa? Ho detto d'aprire! Tanto prima o poi dovremo pur incontrarci. Non sarai così vigliacco d'aspettare che venga a casa il capo, perché se è così, ti sbagli. Stassera è in giro anche lui con la sua bella.^A E allora, apri!

Altri colpi, altre spallate alla porta.

Apri, se no spacco tutto! Apri!

IL QUATTRETTI Ho detto che aprirò quando avrò finito.

IL GINO Apri 'sta porta, stronzo, se no ti faccio finir io!^B

Entrano l'Amilcare e l'Arialda.

L'AMILCARE Ma cosa c'è? Cosa c'è, ancora?

IL GINO È quel maiale lì!

L'AMILCARE Gino! Almeno quando ci son degli estranei, cerca di moderarti!

IL GINO Ma cosa vuoi che sia un'estranea, se prima o poi prenderà il posto della morta!

L'AMILCARE Gino! E poi, se anche fosse, ti dispiace?

IL GINO E perché mi dovrebbe dispiacere! Tanto quella vera non me la porta indietro più nessuno e, falsa per falsa, o lei o un'altra... Quando va bene a te...

L'AMILCARE Se la bocca devi aprirla solo per offendere, tienila chiusa come fai sempre!

IL GINO Va bene. Tanto con quel porco, i conti, appena fuori, li arrangerò io.

^a *poi cambiano direzione ed escono*] *Abis e A.I.: cass. a matita rossa*

^A *Stassera è [...] sua bella.*] *A.I.: sottolineato e marcato con un segno a matita (F. Muti) nel margine destro*

^B *IL GINO Apri [...] finir io!*] *A.II.: marcato con un tratto a matita nel margine destro*
stronzo,] *A.I.: incorniciato e marcato con un tratto a matita (F. Muti) nel margine destro*

L'AMILCARE Perché? Cosa t'ha fatto, ancora?

IL GINO M'ha portato via il portafogli.

L'AMILCARE (*All'Arialda*) Ecco, vede, vede se non è necessaria una donna qui? (*Al Gino*) Ma da chi l'avete presa voi tutta 'sta cattiveria? Da chi?

IL GINO Cosa vuoi che ne sappia io! A me interessa il portafogli.

L'AMILCARE L'avrai. Basta che tu, quando vien fuori, non cominci a pestarlo.

IL GINO Non comincio? Ma io, 'sta volta, l'ammazzo! Così impara. L'ammazzo!

L'ARIALDA (*Battendo la porta*) Su, Stefano, fa' il bravo. Vieni fuori. Siam qui noi. Il Gino non potrà farti niente.

IL QUATTRETTI Lei, tanto per cominciare, torni a casa sua.

L'AMILCARE Stefano!

IL GINO Lo vedi adesso chi è, il mascalzone?

L'AMILCARE Sta' in silenzio, Gino! (*Andando alla porta del gabinetto*) E tu vieni fuori. Ho detto di venire fuori! E domanda scusa qui, all'Arialda...

IL QUATTRETTI Quando avrete mandato via il Gino verrò fuori. Prima, no.

L'AMILCARE¹ Apri! T'ho detto d'aprire! È tuo padre che te lo comanda! Apri.

L'ARIALDA Apri, Stefano. Apri. Ascolta tuo papà. Apri.

IL QUATTRETTI Lei a chiamarlo papà, aspetti quando sarà sua moglie!

L'AMILCARE Piantala d'insultare, Stefano, perché se no ti mando subito in riformatorio. Apri, ho detto!²

IL GINO Ma cosa vuoi che apra! Quello lì è un disgraziato che ci farà andar sulla bocca di tutti. Ogni giorno ne inventa una.

L'AMILCARE Apri!

IL QUATTRETTI Se giuri di tener fermo il Gino...

L'AMILCARE Il Gino l'ho già qui. (*Prendendo con un colpo il figlio maggiore*) Ecco. E tu adesso non muoverti. Capito? Se no vi mando fuori di casa tutt'e due insieme.

(*All'Arialda*) Arialda, mi faccia un piacere; stia vicino a quel povero disperato là.

(*Al Quattretti*) Ecco. E adesso apri. Qui è tutto a posto.

Una pausa.

Apri!³

¹ (*Andando alla [...] no. || L'AMILCARE] ins. in Abis*)

² L'ARIALDA Apri, [...] ho detto!] *ins. in Abis*

Piano piano la porta del gabinetto si apre.

IL QUATTRETTI (*Apparendo*) E adesso?

IL GINO Adesso, qui il portafogli!

L'AMILCARE (*Al Gino che cerca di liberarsi*) Tu non ti muovi! Va bene? Ho detto che non ti muovi!

IL GINO E allora che mi dia subito il portafogli!⁴

L'AMILCARE Dagli il portafogli, su.

Con una certa esitazione, il Quattretti leva di tasca il portafogli e lo getta ai piedi del Gino.

IL QUATTRETTI To', prendi e leccatele le foto della tua Enrica, che tanto poi col resto son solo corna quelle che riesci a farle!⁵

Il Gino s'abbassa di colpo, lo raccoglie e comincia a frugarvi dentro, mentre l'Arialda e l'Amilcare si guardano.

IL GINO Mancano i soldi! Qui le duemila lire, ladro. Qui!

IL QUATTRETTI Quelle sono per il silenzio!

IL GINO Che silenzio?

IL QUATTRETTI Il silenzio sulla tua terrona.

IL GINO Ma io il silenzio non lo pago a nessuno, e men che meno a te! Dammi quel che manca! Su!

L'AMILCARE È vero che glieli hai presi? Parla, Stefano. È vero? Ho detto di dirmi se è vero!

IL GINO Altro che vero! Sono le mance della settimana.

IL QUATTRETTI Può darsi. Ma bisognerebbe che le mance cominciaste a darle anche a me. Perché con queste ingiustizie, è ora di finirla!

L'ARIALDA Stefano!

IL QUATTRETTI Stefano, cosa? E poi cominci a chiamarmi Quattretti anche lei, perché qui mi chiaman tutti così! E se è vero che è destinata a prender il posto della morta...⁶

IL GINO Fuori le duemila lire!

L'AMILCARE (*Al Gino*) Be', guarda. Le duemila lire, per intanto, a te, le do io.

IL GINO No! Le voglio da lui, perché chi deve darle è lui!

L'AMILCARE Ma con lui, i conti, a farli, tocca a me.

Leva dal portafogli duemila lire e le dà al Gino.

³ IL QUATTRETTI Se [...] *pausa.* || *Apri!*] *ins. in Abis*

⁴ L'AMILCARE (*Al [...] il portafogli!*) *ins. in Abis*

⁵ IL QUATTRETTI To', [...] *a farle!*] *ins. in Abis*

⁶ IL GINO Ma [...] *della morta...*] *ins. in Abis*

IL GINO (*Al fratello prendendo i soldi*) Non illuderti che tutto finisca qui! Stassera, quando saremo a letto...

L'AMILCARE Stassera, niente! Sennò domani vi sistemo io tutt'e due e vi sistemo per sempre! Capito? (*Al Gino*) E adesso va', va' fuori un momento.

Il Gino getta un'occhiata sul Quattretti, quindi dà la buonasera all'Arialda ed esce.

Ma lo vede, Arialda, lo vede se è più una famiglia la mia? Cosa gli lascio mancare? Tutto, hanno. Tutto! E allora?

Un attimo di silenzio. Poi l'Arialda si gira di scatto verso il Quattretti.

L'ARIALDA Tuo papà ha ragione. È una vergogna! Sei il minore? Sì? E allora, non si dice tanto, ma un po' di rispetto. Bisogna proprio che venga qua io, per mettervi un po' in riga, voi altri! Ma non pensate mai alla vostra povera mamma? Cosa credete, che non possa vedervi anche da giù, sottoterra com'è?⁷

IL QUATTRETTI Senta, Arialda, invece di pensar tanto a casa nostra, pensi un po' a casa sua, soprattutto al suo bel fratello!

L'AMILCARE Stefano!

IL QUATTRETTI Cosa c'è, adesso? Vuoi forse difenderlo?

L'AMILCARE Va', va' fuori! anche tu! Andate fuori tutt'e due! Se no finisco che v'ammazzo! Mascalzoni, farabutti che non siete altro! Mi farete morire voi! Morire...⁸

Il Quattretti esce.

L'ARIALDA L'Eros! Sempre l'Eros! Me lo trovo tra i piedi dappertutto! Pur di farmi dispiacere me lo metterebbero anche nella minestra! Come se a far quel che fa, fossi io!

L'AMILCARE Non si preoccupi, Arialda. Il mio Stefano è un disgraziato. Non si preoccupi.⁹

L'ARIALDA Non preoccuparsi, sì! Una parola! Ma domani, quando sarò qui, ecco, lo vede, lo vede che vita mi tocca fare? Tutto per quello là.^b E per quell'altro che invece di nascere coi polmoni giusti è nato coi polmoni pieni d'acqua e di marcio! E adesso voglio vedere se ha il coraggio di venirmi addosso anche stavolta: perché allora...

L'AMILCARE Ma, Arialda.

L'ARIALDA Niente, Amilcare, niente. È un momento. Poi passa.

⁷ Ma non [...] sottoterra com'è?] *ins. in Abis*

⁸ Se no [...] voi! Morire...] *ins. in Abis*

⁹ Il mio [...] si preoccupi.] *ins. in Abis*

^b Scena seconda [...] quello là.] *A.I: cass. a matita rossa; all'altezza dell'ultima battuta, nel margine destro della c., è presente un segno ms. a matita blu*

Una pausa.^{10 c}

¹⁰ E per [...] *Una pausa.*] *ins. in Abis*

^c Scena seconda [...] *Una pausa.*] *Abis: cass. a matita rossa*

Appendice III

I due s'abbracciano.^a

Dunque. Tu apri la porta, entri e appena entri trovi l'anticamera. Anticamera! Anticamera, per modo di dire. Un buco. Ma l'attaccapanni e il portombrelli ci stanno. Poi, a destra, c'è una porta che va in cucina. A sinistra un'altra che va in sala. Dalla sala una che va in stanza e dalla stanza una che va nel bagno.

L'ADELE E è tutto nuovo?

L'ANGELO Talmente nuovo che, sui vetri, ci son ancora le esse!

L'ADELE Ma la sala, com'è?

L'ANGELO Una piazza d'armi!

L'ADELE Scherzi sempre! Ma il divano e le poltrone, almeno quelli ci stanno?

L'ANGELO Se avessimo i soldi per prenderli...

L'ADELE Col tempo. Non è detto che si debba prender tutto adesso. E a che piano resta?

L'ANGELO All'ultimo.

L'ADELE Meglio. Così non ci butteranno giù né polvere, né sporcizia, né niente.

L'ANGELO Tranne che bisogna decider subito.

L'ADELE Sabato. Sabato pomeriggio, andiamo a vederlo insieme. Poi se ci piace... Del resto, per fermarlo, basta una caparra.

L'ANGELO Eh, per quello, sì!^b

^a *I due s'abbracciano.*] *Abis: nell'interlinea inf. è ms. una linea divisoria a penna blu; nel margine destro è presente un punto ms. a matita blu e la nota da pag. 57 ms. a penna blu*

^b *quello, sì!*] *Abis: segue un punto ms. a matita rossa, una X ms. a matita rossa e penna blu e la nota pag. 57 [da 54] ms. a penna blu; sotto la X e la nota una linea divisoria è ms. a penna blu*

Appendice IV

galera.

L'ORESTE Ma, allora...

L'EROS Allora cosa?

L'ORESTE Sì, dico, proprio come una...

L'EROS Oreste!^a

L'ORESTE Stavo per dire una figlia, non una donna! Una figlia o un figlio a cui magari, invece d'insegnare...^A

L'EROS Cerca di non esagerare, Oreste!

L'ORESTE Ma cosa credi? Che abbia paura d'una mezzadonna come te?

L'EROS Le tue battute non mi toccano neanche. Mi fan¹ solo pietà. Allora, hai capito quel che voglio?

L'ORESTE Bè, ma se te lo lascio stare, tu cosa mi dai?

L'EROS Niente.

L'ORESTE Ah! Il signorino vuole l'esclusiva, senza pagar pedaggio! Ma non ti sembra d'esagerare? Del resto, senti, se non sarò io o uno dei miei soci a tirarlo nella banda, sarà un altro. Al tuo Lino piacciono troppo questi... Capito? E oltre a questi, piace troppo aver la faccia stampata sui giornali. Chissà, forse sogna, come sognavi tu, di diventare una celebrità!^B

L'EROS Quello che sogna non ti riguarda. Allora, siamo d'accordo?

L'ORESTE Se paghi.

L'EROS Non ho mai pagato niente a nessuno.

L'ORESTE Bè, ma con me la tua bellezza non conta. Fossi una donna... E poi credi forse di guadagnarteli così i diritti?

¹ fan] A: fai

^a L'EROS Oreste!] A.I: *cass. a matita rossa*

^A una figlia, [...] invece d'insegnare...] B.I: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

^B Ma cosa [...] una celebrità] B.I: *marcato con un segno a matita (D. Zuccaro) nel margine destro d'una mezzadonna come te?* B.I: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Bè, ma [...] mi dai?] B.I: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Ah! Il [...] pagar pedaggio] B.I: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

Il signorino [...] pagar pedaggio!] A.I: *sottolineato a matita (F. Muti)*

se non [...] un altro.] B.I: *sottolineato a matita bordeaux (F. Muti)*

a tirarlo nella banda,] A.I: *sottolineato a matita (F. Muti)*

L'EROS Così.

L'ORESTE Divertente!

L'EROS Tanto divertente che le bustine...^C

L'ORESTE Che bustine?

L'EROS Le bustine^D. Ecco loro. Da là a qua, viaggiano nelle mani del porco che tu sei. Ti basta o vuoi che vada avanti?

L'ORESTE Va avanti. E di' pure che, nel naso, le tira poi su la gente delle tue belle feste!^E

L'EROS Mie, né più né meno di come son tue!^F In ogni caso la strada che va da là a qua...

L'ORESTE Taci!

L'EROS Dipende da te.

Una pausa.

^C le bustine...] A.I: *sottolineato a matita* (F. Muti)

le bustine] B.I: *sottolineato a matita bordeaux* (F. Muti)

^D Le bustine] B.I: *sottolineato a matita bordeaux* (F. Muti)

^E le tira [...] belle feste!] A.I: *sottolineato a matita* (F. Muti)

la gente [...] belle feste!] B.I: *sottolineato a matita bordeaux* (F. Muti)

^F Mie, né [...] son tue!] A.I: *sottolineato a matita* (F. Muti)

Mie, né [...] son tue] B.I: *sottolineato a matita bordeaux* (F. Muti)

Appendice V

L'ARIALDA Ecco.

L'ERNESTA Tutto qui?

L'ARIALDA Tutto qui. Questo in via Cerva dai Castelli e questo in Via Cappuccio, ma in portineria per il P/Z.

L'ERNESTA Cosa sarà poi sta novità del P/Z.

L'ARIALDA Misteri del nostro Apollo cara la mia Ernesta.

L'ERNESTA Si vede che quando ci son questi, si possono avere anche i nomi di scorta. Saloni, saloni.

L'ALFONSINA E dove!

L'ERNESTA Come dove, ma da loro. Chissà cosa ne fanno. Tutte le volte che ci vado e allungo la testa resto lì incantata. Sembra che debbano ballarci dentro tutto il giorno...

L'ARIALDA Be' tutto il giorno forse no, ma di notte.

L'ERNESTA Con tutti quei lampadari, con tutti quegli specchi, che anche stando lì in anticamera, ci si vede dentro 30 volte...

L'ARIALDA Moltiplicazione dell'immagine! E adesso su, su, che è tardi.

L'ERNESTA Dunque, Via Cerva, Via Cappuccio... Ecco, meglio andar prima sin là, poi...
Buonasera.

L'ALFONSINA Buonasera.

L'Ernesta esce.

Appendice VI

prende la direzione opposta ed esce anche lei. Una lunga pausa. Quindi entrano l'Eros e il Quattretti¹.

IL QUATTRETTI Sta' tranquillo. È stato lui a avvisarti. A dirmi di venire qui.²

L'EROS E perché? Perché?³

IL QUATTRETTI Suo papà non l'ha lasciato venir fuori. È per quello. Solo per quello.^{4A}

Una pausa.

E adesso cosa fai⁵?

L'EROS Niente.⁶ Ho^a voglia di piangere.

IL QUATTRETTI⁷ Ma^b perché?

L'EROS Se si sapessero sempre i perché di quel che si fa...

L'Eros si lascia andare sull'erba e prende a singhiozzare sommessamente, quasi con vergogna.

IL QUATTRETTI⁸ Eros?^c C'è qualcuno che ti vuol male⁹...

L'EROS No. Non c'è nessuno.

IL QUATTRETTI¹⁰ E allora?

¹ Quattretti] Abis e A: Lino

² IL QUATTRETTI Sta' [...] venire qui.] Abis e A: IL LINO Cos'hai, Eros?

³ E perché? Perché?] Abis e A: Niente.

⁴ IL QUATTRETTI Suo [...] per quello.] Abis e A: IL LINO Dimmi cos'hai. Dimmelo, Eros. Dimmelo.

⁵ E adesso cosa fai] Abis e A: Vuoi che vada?

⁶ Niente.] Abis e A: No. Resta qui. || IL LINO E allora, parla. Cosa t'è successo? || L'EROS

⁷ IL QUATTRETTI] Abis e A: IL LINO

⁸ IL QUATTRETTI] Abis e A: IL LINO

⁹ male] A: bene

¹⁰ IL QUATTRETTI] Abis e A: IL LINO

^a † il Lino. [...] L'EROS Ho] Abis: corr. in il Quattretti. || IL QUATTRETTI Sta' tranquillo. È stato lui a avvisarti. A dirmi di venire qui. || L'EROS E perché? Perché? || IL QUATTRETTI Suo papà non l'ha lasciato venir fuori. È per quello. Solo per quello. || *Una pausa.* || E adesso cosa fai? || L'EROS Niente. Ho a matita, penna blu e matita rossa

^b † piangere. || IL LINO Ma] Abis: corr. in piangere. || IL QUATTRETTI Ma a penna blu

^c † vergogna. || IL LINO Eros?] Abis: corr. in vergogna. || IL QUATTRETTI Eros? a penna blu

^A Sta' tranquillo. [...] per quello.] B.I: marcato con una parentesi quadra a matita bordeaux (F. Muti) parzialmente cass.

Suo papà] B.I: sottolineato a matita bordeaux (F. Muti); nell'interlinea superiore si legge la seguente nota ms. a matita (F. Muti): (di Lino!)

L'EROS Niente¹¹. È^d un momento, poi passerà.^B

¹¹ Niente] *Abis e A: Niente, Lino*

^d † nessuno. || IL LINO [...] Lino. È] *Abis: corr. in nessuno. || IL QUATTRETTI E allora? || L'EROS Niente. È a penna blu*

^B *Quindi entrano [...] poi passerà.] B.I: incorniciato e marcato, nel margine destro e nel margine superiore della c., con due X a matita rossa (R. Helfer)*

† IL LINO *Cos'hai, [...] poi passerà.] A.I: racchiuso tra segni a matita (F. Muti)*

Appendice VII

l'aria! (*Alzandosi*) Perché, alla fine della fiera cosa vuoi da me? Avanti! Parla! Non star lì così! Che tanto, di sante, qui, in terra, non se n'è ancor viste, e non sarai certo tu a cominciar la serie! Cosa vuoi dirmi? Che t'ho mandato a ramengo la famiglia? È questo?

L'ALFONSINA Ma, Arialda? Cos'è che fai adesso? Arialda? Cos'è che pensi?^a Cos'è che vedi? Cos'è che dici?

L'ARIALDA Perché son poi sempre io, sai! Ah, ecco! Son poi sempre quella che t'ha curata, t'ha pulita, t'ha messo e levato la padella, t'ha fatto i pantriti, t'ha imboccato e, al giorno giusto, t'ha lavata su tutta e t'ha vestita! E allora se quel che ho fatto quand'eri là, nel letto di quel maiale di tuo marito, era giusto, è giusto anche quel che sto facendo adesso!

L'ALFONSINA (*Alzandosi e avvicinandosi alla figlia*)^b Ma, Arialda? Guarda qui, Arialda? Guarda me.

L'ARIALDA Guardo chi si fa guardare, mamma! Guarda quelli che han gli occhi più forti di te, di me e di tutti noi! E la Vittoria non me li tira via un momento! Tellili, mamma! Tellili!

L'ALFONSINA Vieni un momento nella stanza, Arialda. Ascolta. Vieni un momento là.

L'ARIALDA Dove c'è il letto?

L'ALFONSINA Ecco, dove c'è il letto...

L'ARIALDA No! Di letti e di stanze, non ne posso più! Ne ho abbastanza! Ma dove volete farmi arrivare, tra tutt'e due? Su, parla. Parlate. Dove?

L'ALFONSINA Arialda...^{1c}

¹ mamma! Tellili! [...] L'ALFONSINA Arialda...] A: tellili.

^a ! (*Alzandosi*) Perché, [...] che pensi?] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^b E allora [...] *alla figlia*] *Abis: cass. a matita*

^c Cos'è che vedi? [...] L'ALFONSINA Arialda...] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

L'ALFONSINA Vieni [...] L'ALFONSINA Arialda...] *Abis: cass. a matita*

Appendice VIII

I prati e le siepi attorno alla cava. Entrano la Mina e l'Oreste.

LA MINA^a Puoi dir tutto. Qualunque cosa dovrò sapere, non sarà mai come star qui, così, a sperare come una disgraziata. E allora, su dillo: li hai visti?

L'Oreste tace.

Ho detto di dirmi se li hai visti. E se li hai visti, dov'è stato?^b Cos'erano dietro a fare?^c Perché mi guardi così? Oreste? Cos'ha addosso 'sto Lino che, quando si parla di lui vi viene a tutti quella faccia?^A

L'ORESTE E che faccia m'è venuta?^d Per me, di quel cretinetti, il tuo Eros può fare quel che vuole.

LA MINA E allora, parla. Li hai visti? In strada? Sui prati? Si davan la mano?^e Parlavano? Tacevano?^f E lui, come lo guardava lui? Rispondi: come lo guardava?

L'ORESTE Milano è grande Mina^g. Quando poi ci son intorno quattro bei^h muri...

LA MINA Quattro muri, come?

L'ORESTE Una stanza, ecco comeⁱ.

LA MINA Oreste!

L'ORESTE Vuoi sapere la verità e quando te la dico ti tiri indietro?

LA MINA Una stanza... E una stanza, dove?

L'ORESTE Lo sapessi!

LA MINA Ma almeno il posto, la strada... Che possa vederlo con questi occhi qui! Che possa sputargli in faccia intanto che è lì con 'sto suo angelo che ha addosso più inferno di tutti noi messi insieme!^j Ho accettato tutto, anche la vergogna di mettermi con l'Ortolano, perché m'aveva giurato che poi, poi sarebbe tornato l'Eros d'una volta...

L'ORESTE E d'una volta, quando? Io quell'Eros lì, non l'ho mai conosciuto. Ti sei illusa che ci fosse, era in^k verità...

^a LA MINA] *marcato con una P ms. e cerchiata a matita nel margine sinistro*

^b visti, dov'è stato?] *segue un tratto verticale ms. a matita*

^c a fare?] *segue un tratto verticale ms. a matita*

^d m'è venuta?] *segue un tratto verticale ms. a matita*

^e Si davan la mano?] *cass. a matita rossa e penna blu*

^f Parlavano? Tacevano?] *segue un tratto verticale ms. a matita*

^g grande Mina] *segue un tratto verticale ms. a matita*

^h bei] *cass. a matita*

ⁱ ecco come] *cass. a matita*

^j messi insieme!] *segue una P ms. a matita*

^A Ho detto [...] quella faccia?] *marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

LA MINA In verità, adesso, ho capito. I patti o si rispettano in due, o niente. Ha voluto mandarmi là, da quella bestia di carne d'un ortolano, per levarmi dai piedi? E io gli tornerò addosso.

L'ORESTE Mina! Cerca di convincerti che, al tuo Eros, non val neanche la pena di pensarci... Guarda qui, quanta¹ gente aspetta solo di poterti voler bene...

LA MINA Non è la gente che voglio, io! È lui! e allora gli andrò attorno dappertutto come un'ombra, come una maledizione. Non gli lascerò un momento di libertà, di tranquillità, di pace. Ha voluto distruggermi la vita lui? E io gli distruggerò la sua. A fondo, se proprio dobbiamo andare, andremo tutt'e due assieme. Ma io e lui! Non lui e il suo Lino. Io e lui!

L'ORESTE Parla piano, adesso, Mina che sta venendo qualcuno...

LA MINA Per quel che importa a me della gente! Del resto ormai non c'è più niente né da sapere, né da dire. C'è solo da fare.

I due escono. Un lungo silenzio. Entrano dalla parte opposta, il Gino e la Lidia (Balzaretti Lidia)

IL GINO Sicché t'han detto che esagero...

LA LIDIA Proprio così.

IL GINO Eh ma io esagero come mezzala e con gli stinchi di quelli dell'altra squadra, perché in queste cose qui, non so, mi sembra d'essere talmente tenero...

LA LIDIA E con la Rosangela?

IL GINO Finito.

LA LIDIA Giusto come, tra un po', sarà finito con la sottoscritta?

IL GINO Ma se non abbiamo ancora incominciato!

LA LIDIA E la Mina di cui mi parlavi prima?

IL GINO Quella se la spassa mio padre. Almeno per il momento...

LA LIDIA Gino...

IL GINO^m Del resto dipende anche da lei che mi vada fuori dalla testa! Su, stia buona, si lasci tirar vicino. Oh che occhietti che mi mette lì... E 'ste cose qui?

LA LIDIA Gino?

IL GINO 'Ste cose qui?

^k fosse, era in] *corr. in fosse, ma in a matita e penna blu*

^l qui, quanta] *corr. in qui, guarda quanta a matita*

^m LA LIDIA Gino... || IL GINO] *corr. in LA LIDIA Gino? || IL GINO a matita*

LA LIDIA Gino...^B

IL GINO Le piace? Anzi, anzi, ti piace? Lidia, ti piace?^C

LA LIDIA Sì, Gino, sì...

IL GINO E allora, vedi? Nella vita non bisogna mai pensar troppo. Bisogna fare, fare, e, adesso per esempio, abbracciarci, stringerci su tutti baciarsi...

LA LIDIA Oh, Gino!

IL GINO Lidia!

Abbracciandosi i due si perdono tra le siepi e la notte.

^B Del resto... [...] LA LIDIA Gino...] *marcato con due tratti a matita marrone (N. de Pirro) nel margine sinistro*

^C Le piace? [...] ti piace?] *marcato con un segno a matita nel margine destro*

Appendice IX

LA MINA Amilcare!

L'AMILCARE Vuoi continuare a vederlo? Vuoi continuare a salvarlo 'sto disgraziato d'un tuo Apollo? Vuoi continuare a farti baciare e a farti toccare da lui quando non ha proprio nessuna di meglio? E allora devi startene qui. Mina, qui con me. Col tuo Amilcare! Col tuo ortolano. Con 'sto odore qui di verze e di patate! Qui, Mina! Qui! Nella mia bottega! Nella mia casa. Perché anche se sei quel che sei, anche se tra i piedi mi sei venuta non perché ti piacciono gli uomini come me, ma perché t'hanno obbligata loro, quei maledetti là dei Repossì. Tu mi piaci. M'hai fatto ritornar addosso la giovinezza, tu! La felicità, il sole, la vita.

LA MINA Ma questa non è la vita, Amilcare!

L'AMILCARE Per me, sì! Anzi, è la sola che posso è la sola che voglio fare.

LA MINA (*Scoppiando in un singhiozzo disperato*) Ma perché, perché siete tutti così? Perché siete tutti cani, tutti egoisti, tutti ladri? Perché? Ci rubate l'anima, il cuore, i sentimenti, la carne, e poi? Rispondi. E poi?

L'AMILCARE Chiediglielo a lui. Perché a parlare di quello che c'è tra te e lui, non sono stato io. È stato il tuo Eros... Lui è venuto qui, lui ha attaccato discorso, lui mi ha fatto l'offerta!

LA MINA (*Tra i singhiozzi*) Perché? Perché?

L'AMILCARE E sai cosa m'ha detto, quando, finito di raccontarmi tutto ha avuto quel che voleva,^A m'ha detto: "adesso glielo posso dire. Quel che mi importava non erano questi perché per questi, sarebbe stato meglio andar avanti e affittarla a destra e sinistra.^B Era di levarmi dai piedi quella piattola!". Piattola, t'ha chiamato! Piattola! Piattola a te, a te che io, invece, riempirei d'oro.^a

^a LA MINA Amilcare! [...] riempirei d'oro.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^A ha avuto quel che voleva,] *A.I: incorniciato e marcato con una X a matita (F. Muti) nel margine destro*

^B Quel che [...] a sinistra.] *A.I: incorniciato con tratti a matita (F. Muti)*

Appendice X

Un lungo silenzio rotto dai singhiozzi della Mina. Poi, la porta, rimasta per tutto il tempo socchiusa, scricchiola sinistramente e finisce d'aprirsi. Nel vuoto appare, rigida e spettrale, l'Arialdia. Non ha ancor finito d'entrare, che già si ferma. I due si voltano.

L'ARIALDA Vieni via, Mina! Via!

L'AMILCARE La Mina sta qui con me.^{1a}

L'ARIALDA Anche adesso che la Gaetana non c'è più?

L'AMILCARE Cosa hai detto?

L'ARIALDA Ho detto se vuoi tenerla qui, anche adesso che la Gaetana non c'è più.^{2 b} L'hanno trovata, un'ora fa, nella cava.

LA MINA Arialdia? No! No!^{3c} No!

L'ARIALDA Sì.⁴ E^d a sbatterla dentro siamo stati noi.^{5e} (*Alla Mina*) Vieni via, Mina! Via! Lasciamolo qua, solo.^{6f}

¹ con me.] *Abis e A: segue* E sta qui per sempre.

² c'è più.] *Abis e A: segue* L'AMILCARE E più, come? || L'ARIALDA

³ No! No!] *Abis e A: La Gaetana, no! No, la Gaetana, no, Arialdia!*

⁴ Sì] *Abis e A: La Gaetana sì, non no*

⁵ stati noi.] *Abis e A: segue* Noi con le nostre manie i nostri diritti, il nostro inferno e i nostri morti. || *Una pausa.* || Su, vieni via! Via, prima che succeda qualche altro disastro. || L'AMILCARE La Gaetana... Un'ora fa... Nella cava... || L'ARIALDA Un'ora fa. Nella cava. Proprio là dove siamo andati insieme e dove hai voluto baciarmi.

† Noi con [...] *Una pausa.*] *ins. in Abis*

† e dove hai voluto baciarmi] *ins. in Abis*

⁶ qua, solo.] *Abis e A: segue* Che capisca, adesso, quel che deve fare. Che se la roda un po' anche lui adesso la coscienza! || L'AMILCARE Non parlar così. Non hai il diritto! Non puoi! Perché, qui, tra i piedi, lei me l'hai messa tu! || L'ARIALDA Io, sì. Ma adesso, basta! Adesso, di morti, ce n'è un altro e questo l'abbiamo fatto noi! Noi Amilcare!

† Che capisca, [...] deve fare.] *ins. in Abis*

† diritto! Non [...] messa tu!] *A: diritto.*

† Io, sì. Ma adesso, basta!] *ins. in Abis*

^a † E sta qui per sempre] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^b † L'AMILCARE E più, come? || L'ARIALDA] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^c † La Gaetana] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

† la Gaetana, no, Arialdia!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^d † L'ARIALDA La [...] no. E] *Abis: corr. in L'ARIALDA Sì. E a matita, matita rossa e penna blu*

^e † Noi con [...] voluto baciarmi.] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

^f † Che capisca, [...] Noi Amilcare!] *Abis: cass. a matita e matita rossa*

Bibliografia

Fonti

- A. N., *Fase acuta di contrasti tra censura e artisti. Il divieto dell'«Ariald» discusso iersera a Roma*, in «La Stampa», XCIV, 274, 16 novembre 1960, p. 3.
- Accrocca Elio Filippo (a cura di), *Ritratti su misura di scrittori italiani*, Venezia, Sodalizio del libro, 1960.
- Alfieri Vittorio, *Vita*, con Introduzione e note di Giulio Cattaneo, Milano, Garzanti, 2012.
- Altarocca Claudio, *Intervista con Testori. «Da Milano l'Apocalisse»*, in «La Stampa», CXXV, 30 dicembre 1991, pp. 1 e 13.
- Id., *Testori: io, omosessuale cristiano*, in «La Stampa», CXXVI, 196, 19 luglio 1992, p. 1 e 4.
- Andreotti Giulio, *Sul film di De Sica "Umberto D". Piaghe sociali e necessità di redenzione*, in «Il Popolo», IX, 49, 26 febbraio 1952, p. 3.
- Id., *Censura e... censure*, estratto dalla «Rivista del Cinematografo», XXXV, 12, 1952, Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Collezione Scritti e discorsi dell'Archivio personale di Giulio Andreotti, consultabile online al link https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sb.n.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AASILS_Fondo_Giulio_Andreotti_Scritti0032&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1.
- Id., *Relazione sullo Spettacolo per il Congresso Nazionale della Democrazia Cristiana*, 1952, Archivio Storico dell'Istituto Luigi Sturzo, Collezione Scritti e discorsi dell'Archivio personale di Giulio Andreotti, consultabile online al link https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sb.n.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AN%3AASILS_Fondo_Giulio_Andreotti_Scritti0030&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU&fulltext=1.
- Id., *1947. L'anno delle grandi svolte nel diario di un protagonista*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Id., *1948. L'anno dello scampato pericolo*, Milano, Rizzoli, 2005.
- Ariald*, in «Il Messaggero», 7 marzo 1961, p. 7.
- Banti Anna, *Giovanni Testori*, in «Paragone», XXV, 290, aprile 1974, pp. 94-97.
- Ead., *L'ultimo Testori*, in «Paragone», XXVI, 310, dicembre 1975, pp. 99-101.
- Bassani Giorgio, *Opere*, a cura di Roberto Cotroneo e Paola Italia, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2009.
- Bertolucci Attilio, *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, a cura e con un saggio di Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 2000.
- Biamonte Luigi, *Dopo l'incredibile veto alla commedia. Oggi decisione definitiva della censura per "L'Ariald"*, in «Il paese», 10 dicembre 1960, p. 3.
- Bocca Giorgio, *L'Ariald, parliamone*, in «Il Giorno», VI, 50, 28 febbraio 1961, p. 7.

- Bonacina Riccardo (a cura di), *Senza censura e senza libertà*, in «Il Sabato», VII, 5, 4 febbraio 1984, pp. 11-13.
- Id., Frangi Giuseppe (a cura di), *Seguendo a Forlì le prove di Interrogatorio a Maria. Il teatro nell'Arca della vita*, in «Quaderno a quadretti», inserto mensile de «Il Sabato», II, 38, 22 settembre 1979, pp. 21-23.
- Borelli Sauro, *In scena quindici anni dopo l'offensiva censoria. Arialda tra le "anime morte" della periferia*, in «l'Unità», 14 novembre 1976, p. 9.
- Borgese Giuseppe Antonio, *Golia. Marcia del fascismo*, introduzione di Massimo L. Salvadori, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983.
- Borsani Ambrogio, Minetti Maria Giulia, *Giovanni Testori. In principio fu il Verbò*, in «Epoca!», XL, 2019-2020, 25 giugno 1989, pp. 52-57.
- Bragaglia Anton Giulio, *Sempre «anni difficili» per il teatro di Vitaliano Brancati*, in «Sipario», IX, 103, novembre 1954, p. 36.
- Brancati e la censura*, in «Il Giorno», 11 febbraio 1958, p. 6.
- Brancati Vitaliano, *La filosofia dell'arte di Giovanni Gentile*, in «Il Tevere», VIII, 97, 24-25 aprile 1931, p. 3.
- Id., *Everest. Mito in un atto*, con prefazione di Telesio Interlandi, Catania, Studio Editoriale Moderno, 1931.
- Id., *Un dramma per gli stadi*, in «Il Tevere», IX, 242, 12-13 ottobre 1932, p. 3.
- Id., *Piave. Dramma in quattro atti*, Milano, Mondadori, 1932.
- Id., *Rinnovare gli edifici del teatro*, in «Il Popolo d'Italia», XX, 144, 18 giugno 1933, p. 3.
- Id., *L'urto. Un dramma da rappresentare all'aperto in uno stadio*, in «Quadrivio», II, 25, 15 aprile 1934, pp. 1-4.
- Id., *Il cugino Enrico. Da una commedia inedita di Vitaliano Brancati*, in «Quadrivio», III, 4, 25 novembre 1934, p. 3.
- Id., *Dal dramma inedito "Eraclio"*, in «Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte», XVI, 4-6, 25 agosto 1935, pp. 92-98.
- Id., *La commedia di Raffaele. Lettera aperta di Vitaliano Brancati*, in «L'Europeo», II, 26, 30 giugno 1946, p. 11.
- Id., *Ritorno alla censura*, Roma-Bari, Laterza, 1952.
- Id., *Opere. 1932-1946*, a cura di Leonardo Sciascia, Milano, Bompiani, 1987.
- Id., *Fedor*, Catania, Società di Storia Patria per la Sicilia Orientale, 1993.
- Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a cura di Marco Dondero e con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, "I meridiani", 2003.
- Id., *Romanzi e saggi*, a cura di Marco Dondero e con un saggio introduttivo di Giulio Ferroni, Milano, Mondadori, "I Meridiani", 2003.

- Id., *Ritorno alla censura*, a cura di Marco Dondero, Milano, Mondadori, 2019.
- Id., Anna Proclemer, *Lettere da un matrimonio*, Milano, Giunti Editore, 1995.
- Buttafava Vittorio, *Il teatro pericoloso di Vitaliano Brancati*, in «Oggi», XV, 8, 20 febbraio 1958, p. 55.
- Càllari Francesco, *Ieri "L'Arialda" tra applausi (comunisti) e fischi. Recitatela a Mosca! gridano dalla platea*, in «Corriere Lombardo», XVI, 304, 23-24 dicembre 1960, p. 1 e 12.
- Calvino Italo, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, con una nota di Carlo Fruttero, Milano, Mondadori, 2002.
- Cambria Adele, *Al «Piccolo Teatro» si prova «L'anima buona di Sezuan». Giorgio Strhler polemico con le divinità di Brecht*, in «Il Giorno», ed. di Milano, 18 febbraio 1958.
- Casàlb, *Il pubblico alle prime. Dieci anni di ritardo*, in «Corriere Lombardo», 17-18 febbraio 1958.
- Cattabiani Alfredo, *Testori: eludono le mie domande sul «gioco al massacro» dell'uomo*, in «Il Tempo», 13 novembre 1977, p. 3.
- Cavicchioli Luigi, *La camiciaia sporca di Testori e Visconti*, in «Oggi», XVII, 1, 5 gennaio 1961, p. 9.
- Censura amara*, in «Tutto Roma», III, 28, 29-30 settembre 1956, p. 4.
- Chiaromonte Nicola, *Indignazione e sorriso nel "Don Giovanni" di Brancati*, in «Sipario», IX, 104, dicembre 1954, p. 2.
- Ciarletta Nicola, *Con la regia di Luchino Visconti "L'Arialda" di Testori ieri sera al teatro Eliseo*, in «Il Paese», 23 dicembre 1960, p. 3.
- Cinecensura. La revisione cinematografica in Italia*, mostra virtuale, con una raccolta di saggi consultabile al link <http://cinecensura.com/>.
- Costantini Luigi, *Visconti: «Non mi spaventano i moralisti di professione»*, in «La settimana Incom illustrata», 44, 1960, p. 56.
- Cova Sandro, *Intervista con l'autore. Qualche speranza per "L'Arialda" di Testori*, in «Il Giorno», 10 novembre 1960, p. 9.
- d'Amico Silvio, *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935.
- De Chiara Ghigo, *Presentato sulle scene il lavoro di Testori. Movimentata "prima" dell'"Arialda" all'Eliseo*, in «L'Avanti!», 23 dicembre 1960, p. 5.
- Decreto della Presidenza del Consiglio, 31 marzo 1956, *Composizione della Commissione incaricata di proporre quali tra i periodici che si stampano su carta in bobine, debbano ritenersi a contenuto politico, sindacale, economico, religioso o abbiano un chiaro valore culturale*, in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 78, 31 marzo 1956, p. 1151.
- Decreto del Presidente della Repubblica n. 2029, 11 novembre 1963, *Regolamento di esecuzione della legge 21 aprile 1962, n. 161, sulla revisione dei film e dei lavori teatrali*, in «Gazzetta Ufficiale», 18 gennaio 1964, Serie Generale n. 14, consultabile online al link https://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1964-01-18&atto.codiceRedazionale=063U2029&elenco30giorni=false.

- Decreto-legge n. 1193, 20 dicembre 1957, in «Gazzetta Ufficiale», XCVIII, 315, 20 dicembre 1957, p. 4524.
- Decreto-legge n. 573, 11 giugno 1958, in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 140, 13 giugno 1958, pp. 2488-2489.
- Decreto-legge del capo provvisorio dello Stato n. 428, 3 aprile 1947, *Nuove norme in materia di vigilanza e controllo sulle radiodiffusioni circolari*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 181, 12 giugno 1947, pp. 1765-1767.
- Decreto-legge del Presidente della Repubblica n. 2029, 11 novembre 1963, in «Gazzetta Ufficiale», CV, 14, 18 gennaio 1964, pp. 226-230.
- Decreto legislativo n. 274, 8 aprile 1948, *Sistemazione dei servizi stampa, spettacolo e del Commissariato del turismo, nonché dei relativi ruoli organici*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXIX, 91, 17 aprile 1948, pp. 1299-1300.
- Decreto legislativo n. 3, 8 gennaio 1998, *Riordino degli organi collegiali operanti presso la Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento dello spettacolo, a norma dell'articolo 11, comma 1, lettera a), della legge 15 marzo 1997, n. 59*, in «Gazzetta Ufficiale», CXXXIX, 10, 14 gennaio 1998, pp. 6-17.
- Decreto legislativo n. 203, 7 dicembre 2017, *Riforma delle disposizioni legislative in materia di tutela dei minori nel settore cinematografico e audiovisivo a norma dell'articolo 33 della legge 14 novembre 2016, n. 220*, in «Gazzetta Ufficiale», CLVIII, 301, pp. 5-12.
- Decreto legislativo del capo provvisorio dello Stato n. 156, 3 marzo 1947, *Giudizio direttissimo nei procedimenti per i delitti di diffamazione a mezzo della stampa*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 78, 4 aprile 1947, pp. 1042-1043.
- Decreto legislativo luogotenenziale n. 678, 5 ottobre 1945, *Nuovo ordinamento dell'industria cinematografica italiana*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVI, 132, 3 novembre 1945, pp. 1729-1731.
- Decreto luogotenenziale n. 407, 12 dicembre 1944, in «Gazzetta Ufficiale», 4, 9 gennaio 1945.
- Decreto luogotenenziale n. 416, 5 luglio 1945, in «Gazzetta Ufficiale», 144, 31 luglio 1945.
- Decreto ministeriale n. 151, 2 aprile 2021, *Nomina della commissione per la classificazione delle opere cinematografiche*, consultabile online al link <https://www.beniculturali.it/comunicato/dm-151-02042021>.
- De Feo Sandro, *Una commedia di Brancati. La libertà in cucina*, in «L'Espresso», IV, 8, 23 febbraio 1958, p. 23.
- De Monticelli Roberto, *Fischiata la commedia di Brancati. Una donna di talento fra politica amore e cucina*, in «Il Giorno», 16 febbraio 1958, p. 10.
- Id., «Al Piccolo» *la commedia-racconto di Testori. L'amore di Maria Brasca non lascia scampo a Romeo*, in «Il Giorno» 18 marzo 1960, p. 8.
- Id., *Al Convegno "Questo matrimonio si deve fare". I maniaci provinciali di Brancati*, in «Il Giorno», 1 aprile 1960, p. 6.
- Id., *In scena a Roma il grande affresco popolare di Testori. Alla prima dell'«Arialda» violenta burrasca*, in «Il Giorno», 23 dicembre 1960, p. 8.

- Id., *Squadre con fischi metallici hanno invaso il Nuovo. Battaglia anche a Milano per l'Arialdia*, in «Il Giorno», 24 febbraio 1961, p. 9.
- Id., *Visconti tradisce Testori per paura dei fischi*, in «Il Giorno», 6 novembre 1967.
- De Stefani Alessandro, *Che fa la Direzione dello Spettacolo? Non sa rispettare i propri regolamenti*, in «Corriere Lombardo», 12-13 febbraio 1958, p. 3.
- Dopo le stroncature de "La monaca di Monza". Il regista Visconti passa al contrattacco*, in «L'Avanti!», ed. di Roma, 9 novembre 1967, p. 5.
- Di Giammatteo Fernaldo, *Della censura*, in «La Critica Cinematografica. Rassegna mensile», III, 9, giugno-luglio 1948, pp. 12-13.
- Doninelli Luca, *Conversazioni con Testori*, a cura di Davide Dall'Ombra, Cinisello Balsamo, SilvanaEditoriale, 2012.
- Dopo il minacciato sciopero della Compagnia Villi-Santuccio. Scacco alla censura governativa per una commedia di Vitaliano Brancati*, in «l'Unità», 12 febbraio 1958.
- Era da prevedere. L'Arialdia: sequestrato anche il volume*, in «Corriere Lombardo», 2-3 marzo 1961, p. 6.
- Ferretti Gian Carlo, *Naturalismo e trascendenza nell'opera di Giovanni Testori*, in «Il Contemporaneo», 37, 1961, pp. 19-42.
- Flaiano Ennio, *Monaca di Monza a tempo di shake*, in «L'Europeo», 16 novembre 1967.
- Frangi Giuseppe, «*Interrogatorio a Maria*» di Giovanni Testori. *Il teatro s'illumina di rito*, in «Il Sabato», II, 44, 3 novembre 1979, p. 21.
- Geron Gastone, *Una novità assoluta al "Verdi" di Padova. Piangono "Le Lombarde" nella tragedia d'un giovane*, in «Gazzettino Sera», CCX, 52, 2-3 marzo 1950, p. 3.
- Giovanni XXIII, *Lettera apostolica in forma di Motu proprio del Sommo Pontefice Giovanni XIII, Boni pastoris, che erige la Pontificia commissione per la cinematografia, la radio e la televisione come stabile Ufficio della Santa Sede*, 22 febbraio 1959, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/john-xxiii/it/motu_proprio/documents/hf_j-xxiii_motu_proprio_22021959_boni-pastoris.html.
- Grassi Paolo, *Teatro corporativo? Il teatro italiano, se vuol risolvere la propria situazione artisticamente precaria ed economicamente deficitaria, non può ritornare ad un sistema paternalistico quale quello delle sovvenzioni, che ha già dato cattivi frutti in passato e che una nuova legge sta per ricondurre in vigore*, in «Sipario: rassegna mensile dello spettacolo», III, 21-22, 1948, pp. 78-80.
- Guadagnini Giuseppe, *La censura degli spettacoli cinematografici*, Roma, Cosmos-Ufficio industriale di Revisione cinematografica, 1918.
- Guarini R., *L'uomo che scoprì l'anima*, in «Il Messaggero», 10 febbraio 1981.
- Hopkins Gerard Manley, *Il naufragio del Deutschland; La fine dell'Euridice*, premessa e traduzione di Augusto Guidi, Brescia, Morcelliana, 1947.
- Il caso Testori*, in «Il Sabato», II, 43, 27 ottobre 1979, pp. 1 e 11-13.
- Il nuovo sequestro del dott. Spagnuolo è discutibile anche giuridicamente*, in «l'Unità», 3 marzo 1961, p. 3.

- Il parere della censura*, in «Sipario», XV, 174, ottobre 1960, p. 26.
- Il premio internazionale di poesia Etna Taormina 1973*, in «Uomini e libri. Periodico illustrato di critica e di informazione letteraria», X, 47, gennaio-febbraio 1974, p. 28.
- Il teatro nel fascismo. Rappresentazione e censura nei documenti d'archivio (1931-1944)*, mostra virtuale consultabile al link https://www.movio.beniculturali.it/icar/acs_censurateatraleefascismo/it/47/presentazione-della-mostra.
- Italia taglia*, Banca dati della revisione cinematografica della Direzione Generale per il Cinema del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 1913-1943 e 1944-2000, consultabile online al link <http://www.italiataglia.it/home>.
- Kezich Tullio, *La mia eroina? Una Macbeth del proletariato. Intervista a Testori*, in «Corriere Cultura», inserto del «Corriere della Sera», 23 dicembre 1990, p. 11.
- Id., «*L'Arialda*»: *alla prima, l'ultima battaglia*, in «Corriere Cultura», inserto del «Corriere della Sera», 23 dicembre 1990, p. 11.
- L.L., *Raffaele e i censori*, in «l'Unità», 13 aprile 1951.
- La censura ci ha ripensato. Un accordo a Roma per i "tagli" a Brancati*, in «Corriere d'informazione», 11-12 febbraio 1958.
- La censura ha (quasi) mollato. La compagnia Villi-Santuccio rappresenterà Brancati*, in «La Notte», 12-13 febbraio 1958.
- Laudadio Felice, *Da domani al Pier Lombardo di Milano. Ritorna l'Arialda*, in «l'Unità», 9 novembre 1976, p. 9.
- Le disavventure dell'audace Raffaele*, in «La Libertà», 9 febbraio 1951.
- Legge n. 2248, 20 marzo 1865, in «Gazzetta Ufficiale», 101, 27 aprile 1865, e 112, 10 maggio 1865.
- Legge n. 2277, 10 dicembre 1925, *Protezione e assistenza della maternità e dell'infanzia*, in «Gazzetta Ufficiale», LXVII, 4, 7 gennaio 1926, pp. 29-33.
- Legge n. 2307, 31 dicembre 1925, *Disposizioni sulla stampa periodica*, in «Gazzetta Ufficiale», 3, 5 gennaio 1926.
- Legge n. 1121, 16 giugno 1927, *Disposizioni per la proiezione obbligatoria di pellicole cinematografiche di produzione nazionale*, in «Gazzetta Ufficiale», LXVIII, 158, 11 luglio 1927, pp. 2912-2913.
- Legge n. 599, 6 gennaio 1931, *Nuove norme sulla censura teatrale*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXII, 128, 5 giugno 1931, pp. 2510-2511.
- Legge n. 65, 10 gennaio 1935.
- Legge n. 1142, 6 giugno 1935, *Istituzione di un Ispettorato del teatro alla dipendenza del sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXVI, 11 aprile 1935, pp. 1508-1509.
- Legge n. 926, 29 maggio 1939.

- Legge n. 379, 16 maggio 1947, *Ordinamento dell'industria cinematografica nazionale*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVIII, 122, 30 maggio 1947, pp. 1626-1628.
- Legge n. 47, 8 febbraio 1948, *Disposizioni sulla stampa*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXIX, 43, 20 febbraio 1948, pp. 575-577.
- Legge n. 958, 29 dicembre 1949, *Disposizioni per la cinematografia*, in «Gazzetta Ufficiale», XC, 301, 31 dicembre 1949, pp. 3601-3607.
- Legge n. 168, 28 marzo 1956, *Provvidenze per la stampa*, in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 79, 3 aprile 1956, pp. 1166-1167.
- Legge n. 897, 31 luglio 1956, *Modificazioni ed aggiunte alle disposizioni sulla cinematografia*, in «Gazzetta Ufficiale», XCVII, 206, 18 agosto 1956, pp. 3020-3028.
- Legge n. 26, 17 febbraio 1958, in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 44, 20 febbraio 1958, p. 696.
- Legge n. 127, 4 marzo 1958, *Modificazioni alle disposizioni del Codice penale relative ai reati commessi col mezzo della stampa*, in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 62, 12 marzo 1958, pp. 1041-1042.
- Legge n. 747, 15 luglio 1958, in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 184, 31 luglio 1958, p. 3168.
- Legge n. 1082, 19 dicembre 1958, in «Gazzetta Ufficiale», XCIX, 311, 27 dicembre 1958, p. 4688.
- Legge n. 415, 26 giugno 1959, in «Gazzetta Ufficiale», C, 152, 30 giugno 1959, p. 2295.
- Legge n. 617, 31 luglio 1959, in «Gazzetta Ufficiale», C, 195, 14 agosto 1959, pp. 2888-2889.
- Legge n. 1097, 22 dicembre 1959, *Provvedimenti per la cinematografia*, in «Gazzetta Ufficiale», C, 313, 29 dicembre 1959, pp. 4454-4455.
- Legge n. 1098, 22 dicembre 1959, in «Gazzetta Ufficiale», C, 313, 29 dicembre 1959, p. 4455.
- Legge n. 583, 16 giugno 1960, in «Gazzetta Ufficiale», CI, 156, 27 giugno 1960, p. 2411.
- Legge n. 1563, 22 dicembre 1960, in «Gazzetta Ufficiale», CI, 318, 29 dicembre 1960, p. 4797.
- Legge n. 533, 5 luglio 1961, in «Gazzetta Ufficiale», CII, 166, 7 luglio 1961, p. 2601.
- Legge n. 1312, 20 dicembre 1961, in «Gazzetta Ufficiale», CII, 318, 23 dicembre 1961, p. 5059.
- Legge n. 161, 21 aprile 1962, *Revisione dei film e dei lavori teatrali*, in «Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana», CIII, Serie Generale n. 109, 28 aprile 1962, pp. 1769-1772.
- Legge n. 6, 21 gennaio 1963, in «Gazzetta Ufficiale», CIV, 23, 26 gennaio 1963, pp. 411-412.
- Legge n. 69, 3 febbraio 1963, *Ordinamento della professione di giornalista*, in «Gazzetta Ufficiale», CIV, 49, 20 febbraio 1963, pp. 918-927.
- Legge n. 103, 14 aprile 1975, *Nuove norme in materia di diffusione radiofonica e televisiva*, in «Gazzetta Ufficiale», CXVI, 102, 17 aprile 1975, pp. 2539-2549.
- Legge n. 203, 30 maggio 1995, in «Gazzetta Ufficiale», CXXXVI, 124, 30 maggio 1995, pp. 4-19.
- Leone XIII, *Costituzione apostolica Officiorum ac munerum*, 25 gennaio 1897, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/leo-xiii/it/apost_constitutions/documents/hf_l-xiii_apc_18970125_officiorum-ac-munerum.html.

- Id., *Constitutio apostolica de prohibitione et censura librorum*, in *Leonis XIII Pontificis Maximi Acta*, Roma, Ex Typographia Vaticana, 1898, vol. XVII, pp. 17-36.
- Longhi Roberto, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1, 1950, pp. 5-19.
- Machiavelli Niccolò, *La Mandragola*, a cura di Pasquale Stoppelli, Milano, Mondadori, 2010.
- Manifesto del realismo*, in «Argine Numero», 2, marzo 1946, p. 1.
- Manzella Domenico, *Teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati*, in «L'Italia», 16 febbraio 1958
- Id., *In scena una novità di Testori. Maria Brasca al "Piccolo"*, in «L'Italia», 18 marzo 1960, p. 3.
- Id., *Una novità postuma di Brancati al Convegno. Questo matrimonio si deve fare! (ma, invece, non si farà)*, in «L'Italia», 1° aprile 1960, p. 3.
- Manzoni Alessandro, *I promessi sposi*, con un saggio di Italo Calvino, Milano, Mondadori, 2011.
- Marchesi Maurizio, *Belzebù. Album di famiglia*, in «Epoca!», XL, 2024, 23 luglio 1989, pp. 6-14.
- Martini Stelio, *Perché "L'Arialdà"?*, in «Terza pagina», 1, 1961, p. 1.
- Morazzoni Marta, *È arrivato in Italia il Berliner Ensemble. Il passo stanco di Bertolt*, in «Il Sabato», II, 40, 6 ottobre 1979, p. 17.
- Mosca Giovanni, *All'Eliseo di Roma "L'Arialdà" ha deluso. Non è immorale è solo mediocre*, in «Corriere d'Informazione», 23-24 dicembre 1960, p. 3.
- Muscetta Carlo, *Uno scrittore protesta contro la censura*, in «Rinascita», IX, 5, maggio 1952, pp. 305-307.
- N. A., *Per la protesta degli attori la censura annulla i tagli a una commedia di B.*, in «La Nuova Stampa», XIV, 37, 12 febbraio 1958, p. 5.
- Nuvolone Pietro, *Spettacoli e trattenimenti pubblici*, in *Novissimo Digesto italiano*, vol. XVII, Torino, UTET, 1970, pp. 1189-1199.
- P. C.M., *"Una donna di casa" si farà. I bussolotti della censura*, in «Corriere Lombardo», 12-13 febbraio 1958, p. 3.
- P. D., *La censura clericale sconfitta dalla protesta degli attori*, in «Avanti!», 12 febbraio 1958.
- Paganini P.A., *Amleto nostro contemporaneo come una metafora di Cristo*, intervista a Giovanni Testori, in «La Notte», 31 marzo 1983, p. 19.
- Palmieri Eugenio Ferdinando, *"Una donna di casa" rappresentata all'Odeon. Tra applausi e dissensi la novità di Brancati*, in «La Notte», 17 febbraio 1958.
- Id., *"La Maria Brasca" di Giovanni Testori al Piccolo Teatro. Un autore ci rivela un segreto di Milano*, in «La Notte», 18-19 marzo 60, p. 3.
- Pampaloni Geno, *Commentatore morale sul Corriere della Sera. Fogli di giornale per i tumulti di un'anima*, in *Il caso Testori*, in «Il Sabato», II, 43, 27 ottobre 1979, p. 11.
- Pandolfi Vito (a cura di), *Il teatro italiano nel dopoguerra*, Parma, Guanda, 1956.

- Pasolini Pier Paolo, *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 2015.
- Id., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 2009.
- Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
- Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, con un saggio di Piergiorgio Bellocchio, cronologia a cura di Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2009, pp. 923-926.
- Id., *Le lettere*, nuova edizione a cura di Antonella Giordano e Nico Naldini, Milano, Garzanti, 2021.
- Per la sconcezza del linguaggio L'«Arialda» batte tutti i primati*, in «Corriere Lombardo», Milano, 20 novembre 1960, p. 9.
- Perrini Alberto, *Visconti. Il fronte strip-comunista prepara l'offensiva dell'Arialda*, in «lo Specchio», III, 46, 13 novembre 1960, pp. 17-21.
- Pio XI, *Lettera enciclica Casti connubii*, 31 dicembre 1930, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19301231_casti-connubii.html.
- Id., *Lettera enciclica Non abbiamo bisogno del Sommo Pontefice Pio XI sull'Azione Cattolica italiana*, 29 giugno 1931, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19310629_non-abbiamo-bisogno.html.
- Id., *Lettera enciclica di Papa Pio XI sul cinema. Vigilanti cura*, 29 giugno 1936, consultabile online al link http://w2.vatican.va/content/pius-xi/it/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_29061936_vigilanti-cura.html.
- Id., *L'opposizione magisteriale a fascismo, nazionalsocialismo, comunismo e liberalismo. Le encicliche Non abbiamo bisogno*, Mit brennender Sorge, Divini Redemptoris, Quadragesimo anno, con saggi introduttivi di Pietro Ferrari e Andrea Giacobazzi, Milano, Edizioni Radio Spada, 2015.
- Pio XII, *Esortazione apostolica I Rapidi Progressi, agli Em.mi o Ecc.mi Vescovi d'Italia in occasione del primo giorno di trasmissioni della Televisione italiana*, 1 gennaio 1954, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/apost_exhortations/documents/hf_p-xii_exh_19540101_rapidi-progressi.html.
- Id., *Discorso di Sua Santità Pio PP. XII nel V centenario della morte dell'Angelico*, 20 aprile 1955, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/speeches/1955/documents/hf_p-xii_spe_19550420_centenario-angelico.html.
- Id., *Lettera enciclica Miranda prorsus. Cinema radio e televisione*, 8 settembre 1957, consultabile online al link http://www.vatican.va/content/pius-xii/it/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_08091957_miranda-prorsus.html.
- Pirandello Luigi, *L'uomo, la bestia e la virtù*, Firenze, Bemporad, 1922.
- Pitta Antonio, *Contrastata "prima" dell'Arialda a Roma. Applausi agli attori e fischi a Testori*, in «La notte», IX, 394, 23-24 dicembre 1960, pp. 1-2.
- Polidori Folco, *Il Teatrangolo banco di prova*, in «Sipario», IX, 102, ottobre 1954, pp. 10-11.

Possenti Eligio, *Teatro Odeon. Una donna di casa. Quattro atti di V. Brancati*, in «Corriere della sera», 16 febbraio 1958.

Id., *Piccolo Teatro. La Maria Brasca quattro atti di G. Testori*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 1960.

Id., *Teatro del Convoglio. Questo matrimonio si deve fare tre atti di Vitaliano Brancati*, in «Corriere della sera», 1° aprile 1960, p. 6.

Id., *Teatro Nuovo. L'Arialdia*, in «Corriere della sera», 24 febbraio 1961, p. 6.

Proposta di legge d'Iniziativa dei Deputati Luzzatto, Cacciatore, Pigni, Angelino Paolo, Franco Pasquale, Parinelli, *Modifiche alla legge 21 aprile 1962, n. 161, sulla revisione dei film e dei lavori teatrali*, 16 marzo 1964, in «Atti Parlamentari. Camera dei Deputati», n. 1149, IV Legislatura, consultabile online al link <https://storia.camera.it/documenti/progetti-legge/19640316-1149-luzzatto-ed-altri-modifiche-alla>.

R. A., *Ridotto*, in «Corriere Lombardo», 17-18 febbraio 1958.

Id., *Ridotto*, in «Corriere Lombardo», 01-02 aprile 1960, p. 3.

R. G., *Ieri sera al Piccolo Teatro La Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Avanti!», 18 marzo 1960, p. 5.

Raimondo Mario, *Le prime del teatro a Roma. "L'Arialdia" di Testori*, in «La giustizia», 23 dicembre 1960, p. 3.

Regio decreto n. 6144, 30 giugno 1889, in *Supplemento della «Gazzetta Ufficiale»*, 153, 30 giugno 1889, pp. 269-276.

Regio decreto n. 6517, 8 novembre 1889, in «Gazzetta Ufficiale», 286, 3 dicembre 1889, pp. 4100-4105.

Regio decreto n. 532, 31 maggio 1914, in «Gazzetta Ufficiale», 162, 9 luglio 1914, pp. 3818-3821.

Regio decreto n. 1848, 6 novembre del 1926, in «Gazzetta Ufficiale», LXVII, 257, 8 novembre 1926, pp. 4822-4842.

Regio decreto n. 1398, 19 ottobre 1930, *Approvazione del testo definitivo del Codice penale*.

Regio decreto n. 773, 18 giugno 1931, in *Supplemento ordinario della «Gazzetta Ufficiale»*, 146, 26 giugno 1931.

Regio decreto n. 1009, 24 giugno 1935.

Regio decreto n. 635, 6 maggio 1940, in *Supplemento ordinario alla «Gazzetta Ufficiale»*, 149, 26 giugno 1940, pp. 12-16.

Regio decreto-legge n. 3288, 15 luglio 1923, *Norme sulla gerenza e vigilanza dei giornali e delle pubblicazioni periodiche*.

Regio decreto-legge n. 3287, 24 settembre 1923, *Regolamento per la vigilanza governativa sulle pellicole cinematografiche*.

Regio decreto-legge n. 1081, 10 luglio 1924, in «Gazzetta Ufficiale», LXV, 162, 11 luglio 1924, p. 2570.

- Regio decreto-legge n. 1682, 18 settembre 1924, in «Gazzetta Ufficiale», LXV, 261, 8 novembre 1924, pp. 3899-3900.
- Regio decreto-legge n. 1848, 6 novembre 1926, in «Gazzetta Ufficiale», 257, 8 novembre 1926, pp. 4822-4842
- Regio decreto-legge n. 2207, 17 novembre 1927, *Nuove norme per il miglioramento e lo sviluppo del servizio delle radioaudizioni circolari*.
- Regio decreto-legge n. 62, 21 gennaio 1929, *Regolamento esecutivo del testo unico di Pubblica sicurezza*, in *Supplemento ordinario* alla «Gazzetta Ufficiale», LXX, 26, 31 gennaio 1929.
- Regio decreto-legge n. 1434, 6 settembre 1934, *Istituzione, alla diretta dipendenza del Capo del Governo, del sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXV, 213, pp. 4100-4101.
- Regio decreto-legge n. 1566, 28 settembre 1934.
- Regio decreto-legge n. 2125, 30 novembre 1939.
- Regio decreto-legge n. 727, 9 agosto 1943, *Norme per la disciplina della stampa in relazione allo stato di guerra*, in «Gazzetta Ufficiale», 195, 23 agosto 1943.
- Regio decreto-legge n. 28/B, 28 dicembre 1943, *Conferimento al sottosegretario di Stato per l'Interno dell'esercizio dei poteri del ministro della Cultura popolare*.
- Regio decreto-legge n. 13, 14 gennaio 1944, *Disciplina della stampa durante l'attuale stato di guerra*, in «Gazzetta Ufficiale», 3, 19 gennaio 1944.
- Regio decreto legislativo n. 561, 31 maggio 1946, *Norme sul sequestro dei giornali e delle altre pubblicazioni*, in «Gazzetta Ufficiale», LXXXVII, 147, 4 luglio 1946, p. 1610.
- Ripamonti Icilio, *Al teatro Odeon. Una donna di casa di Vitaliano Brancati*, in «Avanti!», 16 febbraio 1958.
- Rossanda Rossana, *Milano e "L'Arialda"*, in «Il Contemporaneo», IV, 34, marzo 1961, pp. 3-8.
- Savioli Aggeo, *Prima d'eccezione all'Eliseo. L'Arialda di Testori con regia di Visconti*, in «L'Unità», 23 dicembre 1960, p. 3.
- Scaparro Maurizio, *Mentre la polemica non accenna a chiudersi. Questa sera la prima dell'"Arialda"*, in «L'Avanti», 22.12.60, p. 5.
- Scongiurato lo sciopero della prosa contro la censura. Compromesso raggiunto sui tagli a Brancati*, in «La Notte», 11-12 febbraio 1958.
- Situazione censura. Il divieto de "L'Arialda"*, 21-22 novembre 1960, p. 6.
- Teatro Pier Lombardo, *Quaderno di critica per la messa in scena dell'Arialda di Giovanni Testori*, Verona, Antèditore, 1976.
- Terron Carlo, «*Gallismo*» *alla Crommelynck nella migliore commedia di Vitaliano Brancati*, in «Sipario», IX, 103, novembre 1954, p. 37.
- Id., *I desideri della censura*, in «Sipario», XII, 134, giugno 1957, p. 5.

- Id., *Agitazione all'Odeon per un Brancati postumo. Buone donne di casa non scrivete commedie!*, in «Corriere Lombardo», 17-18 febbraio 1958.
- Id., *Novità postuma di Brancati al Convegno. Satira di ieri morde anche oggi*, in «Corriere Lombardo», 01-02 aprile 1960, p. 3.
- Testori Giovanni, *Palcoscenico e catechismo*, in «L'Italia», 29 gennaio 1948, p. 4.
- Id., *Su Francesco del Cairo*, in «Paragone», III, 27, marzo 1952, pp. 24-43.
- Id., *Gli amori burrascosi di Maria Brasca operaia milanese*, in «Il Giorno», 23 febbraio 1960, p. 6.
- Id., *Due scene dell'“Arialda”*, in «Il Contemporaneo», III, 30-31, ottobre-novembre 1960, pp. 167-181.
- Id., *Testori ricorda Pasolini*, in «Il Sabato», II, 44, 3 novembre 1979, p. 1.
- Id., *Longhi, un diamante sempre da scoprire*, in «Corriere della Sera», 2 ottobre 1980, p. 3.
- Id., *Restano i bavagli e sono quelli veri*, in «Il Sabato», VII, 5, 4 febbraio 1984, p. 12.
- Id., *Il capolinea di Pasolini*, in «Il Sabato», 26 ottobre 1985.
- Id., *Il mio teatro contro l'artificio*, in «Il Sabato», XI, 45, 5 novembre 1988, pp. 33-34.
- Id., *Dal moralismo di governo alla sinistra. La persecuzione continua: oltre il Muro*, in «Corriere Cultura», inserto del «Corriere della Sera», 23 dicembre 1990, p. 11.
- Id., *Ritratto di Anna Banti*, in «Paragone», XLI, 490, n.s., dicembre 1990, pp. 13-21.
- Id., *Tentazione nel convento*, Catania, Il Girasole, 1993.
- Id., *Nebbia al Giambellino*, Longanesi & Co., 1995.
- Id., *La lettera inedita. Caro Luchino, il tuo «Rocco» è arte e filosofia*, in «Il Giornale», XXVII, 281, 26 novembre 2000, p. 22.
- Id., *Il Branda*, di a cura di Fulvio Panzeri, Torino, Nino Aragno, 2001.
- Id., *I segreti di Milano*, a cura di Fulvio Panzeri, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Id., *Cristo e la donna: un inedito del 1943-1944*, a cura di Fulvio Panzeri, Novara, Interlinea, 2013.
- Id., *La Maria Brasca*, Roma, Feltrinelli, 2014.
- Id., *L'Arialda*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Id., *La Maestà della vita e altri scritti*, a cura di Giuseppe Frangi, Davide Rondoni, Milano, Rizzoli, 2020.
- Tian Renzo, *Eliseo. L'Arialda. 2 tempi di Giovanni Testori*, in «Il Messaggero», 23 dicembre 1960, p. 8.
- Tr., *La commedia non sarà vietata dalla censura? Testori ottimista per “L'Arialda”*, in «Paese sera», 12 novembre 1960, p. 3.
- Trevisani Giulio, *Ieri all'Odeon di Milano la “prima” della commedia “proibita”. Perché la censura si è accanita sulla “Donna di casa” di Brancati*, in «l'Unità», 16 febbraio 1958
- Id., *Al Piccolo Teatro «La Maria Brasca» di Giovanni Testori*, in «l'Unità», 18 marzo 1960, p. 6.

- Id., *"L'Arialdà" di G. Testori al Nuovo*, in «l'Unità», 24 febbraio 1961, p. 5.
- Trombi e Spagnuolo scatenati. "L'Arialdà" sequestrata anche nelle librerie*, in «l'Unità», XXXVIII, 52, 2 marzo 1961, p. 1.
- Vergani Orio, *Una discussa commedia all'Odeon. Brancati postumo*, in «Corriere d'informazione», 17-18 febbraio 1958.
- Id., *Al Piccolo Teatro Maria Brasca di Giovanni Testori*, in «Corriere d'Informazione», 18-19 marzo 1960, p. 9.
- Id., *Brancati inedito al Convegno. Questo matrimonio si deve fare*, in «Corriere d'informazione», 1-2 aprile 1960, p. 9.
- Vice, *Teatro del Convegno. Questo matrimonio si deve fare! di V. Brancati*, in «l'Unità», 1° aprile 1960.
- Id., *Novità di Brancati ieri al Convegno. Non si farà questo matrimonio*, in «La Notte», 1-2 aprile 1960, p. 9.
- Id., *All'Eliseo. L'Arialdà*, in «Il secolo d'Italia», 23 dicembre 1960, p. 3.
- Visconti Luchino, *Rocco e i suoi fratelli*, 1960.
- Zurlo Leopoldo, *Memorie inutili. La censura teatrale nel ventennio*, Roma, Ateneo, 1952.

Bibliografia secondaria

- Abellán Manuel López, *Fenómeno censorio y represión literaria*, en «Diálogos Hispánicos de Amsterdam», 5, 1987, pp. 5-25.
- Alonge Roberto, *Teatro e società nel Novecento*, Milano, Primato, 1974.
- Andreoli Annamaria, De Leo Franca (a cura di), *Dalla Sicilia all'Europa l'Italia di Vitaliano Brancati*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2005.
- Armano Antonio, *Maledizioni. Processi, sequestri e censure a scrittori e editori in Italia dal dopoguerra a oggi anzi domani*, Torino, Aragno, 2013.
- Bachelet Lucia, Golia Francesca, Ricceri Enrico, Rossi Eugenia Maria (a cura di), *Contesti, forme e riflessi della censura. Creazione, ricezione e canoni culturali tra XVI e XX secolo*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2020.
- Baldi Alfredo, *Schermi proibiti. La censura in Italia 1947-1988*, Venezia, Marsilio, 2003.
- Barbieri Alvaro, Gregori Elisa (a cura di), *L'autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla*, Padova, Esedra editrice, 2015.
- Barile Alessandro, "Un'eretica disciplinata". Rossana Rossanda dirigente comunista, in «Historia Magistra. Rivista di storia critica», 34, 2020, pp. 10-20.
- Bazzocchi Marco Antonio, *Nel buio della carne, nella carne delle immagini*, in «Arabeschi», 5, gennaio-giugno 2015, pp. 69-78.
- Id., *Con gli occhi di Artemisia. Roberto Longhi e la cultura italiana*, Bologna, Il Mulino, 2021.
- Bo Carlo, *Testori. L'urlo la bestemmia il canto dell'amore umile*, a cura di Gilberto Santini, Milano, Longanesi&C., 1995.
- Bonsaver Guido, *Censorship and Literature in Fascist Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2007.
- Id., *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Id., Robert S.C. Gordon (a cura di), *Culture, Censorship and the State in Twentieth-Century Italy*, Oxford, Legenda, 2005.
- Borsellino Nino, *Vitaliano Brancati e le vie di fuga del comico*, in «Belfagor», LX, 6, 30 novembre 2005, pp. 683-689.
- Brancati Corrado, *Vitaliano mio fratello*, Catania, Edizioni Greco, 1991.
- Brunetti Arianna, *Francesco Arcangeli e i "compagni pittori". Tracce per un percorso*, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, 2002.
- Carta Anna, *La memoria contro la "crisi della ragione": il secondo dopoguerra di Vitaliano Brancati*, in *Chroniques italiennes web*, 4, 2008.
- Cavagna Mattia, Maeder Costantino (a cura di), *Philology and Performing Arts. A Challenge*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2014.
- Cesari Maurizio, *La censura nel periodo fascista*, Napoli, Liguori, 1978.

- Id., *La censura in Italia oggi (1944-1980)*, Napoli, Liguori, 1982.
- Cinotto Simone, *Una nazione allo specchio: Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti dal documento al racconto e al dibattito pubblico*, in *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, presentazione di Tullio De Mauro, introduzione di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2006, pp. 377-398.
- Citati Pietro, *Testori*, Milano, Galerie Alexandre Jolas, 1974.
- Coticelli Francesco, Puggioni Roberto (a cura di), *Filologia, teatro, spettacolo. Dai greci alla contemporaneità*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
- Dall'Ombra Davide (a cura di), *Giovanni Testori Bibliografia*, Milano, Scalpendi, 2007.
- De Marinis Marco, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.
- Devoti Luciana (a cura di), *Inventario dell'Archivio Giulio Andreotti, Serie Teatro*, Roma, Istituto Luigi Sturzo, 2012.
- Di Stefano Carlo, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Bologna, Cappelli, 1964.
- Dondero Marco, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Roma, Carocci, 2021.
- Doninelli Luca, *L'immotale conversazione con la vita*, in «Il Giornale», XXVII, 281, 26 novembre 2000, p. 22.
- Erbosi Flavia, *La «calda oggettività della poesia». Un percorso nel carteggio Bassani-Bertolucci*, in Valerio Cappozzo, *Dal particolare all'universale. I libri di poesia di Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020, pp. 219-241.
- Ead., Litrico Gaia (a cura di), *La carta e la tela. Arti e commento in Giorgio Bassani*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2020.
- Fabre Giorgio, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Zamorani, 1998.
- Id., *Il censore e l'editore. Mussolini, i libri, Mondadori*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2018.
- Feltrinelli Carlo, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Ferrara Patrizia (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, Edizioni Mibact, 2004.
- Ferretti Gian Carlo, Stefano Guerriero, *Giorgio Bassani editore letterato*, San Cesario di Lecce, Manni, 2011.
- Festa Federica, *Teatro proibito. In scena i tabù di una nazione*, Spoleto, Editoria&Spettacolo, 2011.
- Finocchiaro Chimirri Giovanna, *Per una lettura analitica di Brancati: Caterina Leher, governante*, Roma, Bulzoni editore, 1983.
- Fiocco Achille, *Brancati e la libertà*, in «La Fiera Letteraria», XLVII, 5, 14 marzo 1971, p. 28.
- Fornari Giuditta, *Giovanni Testori: «Performances» di Drammaturgia. Indagine sul Rapporto tra Scrittura per la Scena e Modalità Performativa nel Teatro dell'Artista Lombardo*, tesi di dottorato condotta presso l'Alma Mater (Università di Bologna), relatore prof. Gerardo Guccini, 2017.

- Frajese Vittorio, *La censura in Italia. Dall'Inquisizione alla polizia*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Franco Massimo, *C'era una volta Andreotti. Ritratto di un uomo, di un'epoca e di un Paese*, Milano, Solferino, 2019.
- Gaborik Patricia, *Il censore censurato*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, pp. 786-792.
- Galli Giorgio, *Il prezzo della democrazia. La carriera politica di Giulio Andreotti*, Milano, Kaos, 2003.
- Gaudenzi Enrico, Pontecorvo Carmela, *Inventario del Fondo dell'Archivio Centrale dello Stato: Ministero del turismo e dello spettacolo. Direzione generale spettacolo. Archivio cinema. Lungometraggi. Fascicoli per opera (Concessione certificato di nazionalità. CF 16-5000)*, consultabile online al link: <https://search.acs.beniculturali.it/OpacACS/inventario/lista/IT-ACS-AS0001-0002945>.
- Gazzola Stacchini Vanna, *Il teatro di Vitaliano Brancati. Poetica, mito e pubblico (con inediti)*, Lecce, Edizioni Mirella, 1972.
- Ead., *Borgese, Brancati e il fascismo. Lettere*, in «Otto/Novecento», XII, 6, novembre-dicembre 1988, pp. 61-82.
- Gentili Sonia, *Il male della banalità. Nuovi documenti su Vitaliano Brancati e la censura*, in «Bollettino di italianistica», n.s., IV, 2, 2007, pp. 193-224.
- Ead., *La Legge di san Paolo e la storia del Novecento in Pasolini*, in «Lettere Italiane», LX, 4, 2008, pp. 543-568.
- Ead., *Novecento scritturale. La letteratura italiana e la Bibbia*, Roma, Carocci, 2016.
- Ead., Foà Simona (a cura di), *Cultura della razza e cultura letteraria nell'Italia del Novecento*, Roma, Carocci, 2010.
- Giori Mauro, *Rocco e i suoi fratelli. La vita amara di Luchino Visconti*, Novara, Utet, 2021.
- Id., *Poetica e prassi della trasgressione in Luchino Visconti. 1935-1962*, Milano, Libraccio Editore, 2018 (II ed.).
- Gili Jean Antoine, *Stato fascista e cinematografia. Repressione e promozione*, Roma, Bulzoni, 1981.
- Ginsborg Paul, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Goldoni Annalisa, Carlo Martinez (a cura di), *Le lettere rubate: forme, funzioni e ragioni della censura*, Napoli, Liguori, 2002.
- Goldoni Annalisa, Martinez Carlo (a cura di), *Teatro e censura*, Napoli, Liguori, 2004.
- Guercio Francesca, *La compromissione di Brancati*, in «Ariel», VIII, 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 259-279.
- Guli Roberto (a cura di), *La legislazione. L'età liberale*, consultabile online al link http://www.italiataglia.it/indice_sonoro_fascismo/eta_liberale.
- Id., *La censura cinematografica in epoca fascista*, consultabile online al link <https://cinecensura.com/sala-i-modi-della-censura/documenti-30-45/>.

- Gundle Stephen, *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta*, in «Quaderni storici», XXI, 62, 1986, pp. 561-594.
- Gurzoni Giulia, *La censura invisibile. Forme di limitazione della libertà di espressione nel teatro italiano contemporaneo*, tesi di laurea svolta nell'a.a. 2014/2015, Università Ca' Foscari di Venezia, relatore prof. Carmelo Alberti, correlatori proff. Maria Ida Biggi e Pier Mario Vescovo.
- Iaccio Pasquale, *La scena negata. Il teatro vietato durante la guerra fascista (1940-1943)*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, 2012.
- Istituto per la Ricerca sociale di Francoforte, *Lezioni di sociologia*, a cura di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno, Torino, Einaudi, 1966.
- Italia Paola, *Editing Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 2020.
- Liggeri Domenico, *Mani di forbice. La censura cinematografica in Italia*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 1997.
- Mango Lorenzo, *Il Novecento del teatro: una storia*, Roma, Carocci, 2019.
- Mazzocchi Federica, *Giovanni Testori e Luchino Visconti. L'Arialdia 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- Mereghetti Paolo, *Addio alla censura dei film che perseguitò l'«L'ultimo tango»*, in «Corriere della Sera», 6 aprile 2021, p. 25.
- Miccichè Lino (a cura di), *«Il bell'Antonio» di Mauro Bolognini. Dal romanzo al film*, Torino, Lindau, 1996.
- Muratore Andrea Giuseppe, *L'arma più forte: censura e ricerca del consenso nel cinema del ventennio fascista*, Cleto, Pellegrini, 2017.
- Panzeri Fulvio, *Vita di Testori*, Milano, Longanesi & C., 2003.
- Id., *Teatro. Rinascono "Le Lombarde", tragedia perduta di Testori*, in «Avvenire», 3 dicembre 2016, consultabile online al link <https://www.avvenire.it/agora/pagine/ritrovate-le-lombarde-di-testori>.
- Parisi Luciano, *Le incertezze di Brancati*, in «Italian Studies», LXI, 1, 2006, pp. 50-63.
- Pedullà Walter (a cura di), *Vitaliano Brancati*, numero monografico de «L'Illuminista», X, 28-29, gennaio-agosto 2010.
- Peja Laura, *La Maria Brasca 1960. Giovanni Testori al Piccolo Teatro*, Milano, Scalpendi, 2012.
- Perrone Domenica, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i 'piaceri' della scrittura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2003.
- Ead., *Brancati: meglio dimenticarlo che ricordarlo male*, in «l'Unità», 25 luglio 2007.
- Pezzotta Alberto, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2012.

- Pizzo Antonio, *Omofobia nell'Arialda di Testori. Strategie di rappresentazione e dissimulazione*, in «Mimesis Journal», V, 2, dicembre 2016, pp. 55-65, disponibile online al link <http://journals.openedition.org/mimesis/1144>.
- Procino Maria, *Eduardo dietro le quinte. Un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Ead., *La montagna proibita. Piccolo viaggio nel teatro durante il fascismo*, in «SLM. Sopra il Livello del Mare. Rivista dell'Istituto Nazionale della montagna», n. 21, maggio-giugno 2005, pp. 48-51.
- Ead., *La montagna proibita. La censura teatrale dal dopoguerra al 1962*, in «SLM. Sopra il livello del mare. Rivista dell'Istituto Nazionale della montagna», n. 22, luglio-agosto 2005, pp. 52-57.
- Ead., *La censura teatrale in Italia: dalla rivista alla prosa il racconto dei copioni conservati in archivio centrale dello stato (1944-1962)*, in «Nuovi Annali», 28, 2014, pp. 121-36.
- Quargnolo Mario, *La censura ieri e oggi nel cinema e nel teatro*, Milano, Pan, 1982.
- Rimini Stefania, *Pasolini vs Testori. Nel ventre del teatro italiano del secondo dopoguerra*, in *Pasolini e il teatro*, a cura di Stefano Casi, Angela Felice, Gerardo Guccini, pp. 94-104.
- Rinaldi Micaela, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati, 2004.
- Rundle Christopher, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Oxford, Peter Lang, 2010.
- Sabbatucci Giovanni, Vidotto Vittorio, *Il mondo contemporaneo. Dal 1948 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- Sallustro Enzo (a cura di), *Censure: film mai nati, proibiti, perduti, ritrovati*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.
- Sanguineti Tatti (a cura di), *Italia taglia*, Ancona-Milano, Editori Associati, 1999.
- Santini Gilberto (a cura di), *Giovanni Testori nel ventre del teatro*, prefazione di Anna T. Ossani, con una nota di Carlo Bo, Urbino, QuattroVenti, 1996.
- Sapienza Annamaria, *Censura e dibattito culturale. Il caso dell'Arialda di Giovanni Testori*, In *Occasioni e percorsi di letture. Studi offerti a Luigi Reina*, a cura di Raffaele Giglio, Irene Chirico, Napoli, Guida editori, 2015, pp. 507-522.
- Scannapieco Anna, *Sulla filologia dei testi teatrali*, in «Ecdotica», 11, 2014, pp. 26-55.
- Scarpa Domenico, *La prova democristiana di Leonardo Sciascia. Una ricerca in corso*, in «Todomodo. Rivista internazionale di studi sciasciani», IV, 2014, pp. 179-321.
- Scarpellini Emanuela, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Led, 2004.
- Sciascia Leonardo, *Don Giovanni a Catania*, in Id., *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 159-166.
- Sebastiani Alberto, *Il frabbricone 1959-1961: una "bassanizzazione"?*, in «Ecdotica», 1, gennaio-dicembre 2007, pp. 66-100.
- Sedita Giovanni, *Chiedere al regime: Vitaliano Brancati e il Minculpop*, in «Nuova Storia Contemporanea», VIII, 6, novembre-dicembre 2004, pp. 83-96.

- Id., *Giulio Andreotti e il neorealismo. De Sica, Rossellini, Visconti e la guerra fredda al cinema*, in «Nuova storia contemporanea», XVI, 1, gennaio-febbraio 2012, pp. 51-70.
- Signoretti Gilda, *Respinto o approvato: percorso analitico attraverso la storia, lo stato e gli aspetti della Censura Teatrale dal 1943 al 1950*, tesi di specializzazione, a.a. 2011/2012, Università di Roma La Sapienza, relatrice prof.ssa M. Raffaelli.
- Ead., *La censura teatrale post fascista: dal 1943 al 1950. Il recupero di due fondi all'ACS*, 2013, consultabile online al link <http://mda2012-16.ilmondodegliarchivi.org/index.php/studi/item/126-la-censura-teatrale-post-fascista-dal-1943-al-1950>.
- Siciliano Enzo, *Introduzione*, in Giovanni Testori, *La Gilda del Mac Mahon*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. 5-9.
- Sipala Paolo Mario, *Vitaliano Brancati*, Firenze, Le Monnier, 1978.
- The Book Fools Bunch (a cura di), *Il libro dei libri proibiti. Tutti i libri proibiti nei secoli dalla Chiesa, dalla politica, dalla censura, dalla morale, dalle dittature*, Firenze, Edizioni Clichy, 2019.
- Tinterri Alessandro, *Un teatro contro: il caso de L'Arialdia*, in «Drammaturgia», 7, 2000, pp. 96-112, con *Fotocronaca dell'Arialdia*, pp. 113-135.
- Titone Vito, *Vitaliano Brancati. Indagine storico-letteraria attraverso le opere*, Palermo, Vittorietti Editore, 1979.
- Verhulst Sabine, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Roma, Carocci, 2016.
- Viganò Dario Edoardo, *Cinema e chiesa. I documenti del magistero*, Effatà, Cantalupa (To), 2002.
- Vitaliano Brancati fra scena e schermo*, Catania, Assessorato regionale ai beni culturali e p.i., 1983.
- Vittoria Albertina, *Organizzazione e istituti della cultura*, in *Storia dell'Italia repubblicana, II/2. La trasformazione dell'Italia: sviluppo e squilibri*, Einaudi, Torino, 1995.
- Zappulla Muscarà Sarah, *Brancati e la censura*, in «Le ragioni critiche», II, 4, aprile-giugno 1972, pp. 267-70.