

# Le «armi» del palcoscenico? – Il teatro per una società migliore negli anni Venti e Trenta

*«Di che cosa ha più paura per il futuro?»  
«Oggettivamente? Che la gente andrà di nuovo in guerra,  
anziché lavorare per il proprio bene.»  
László Moholy-Nagy, Little Review, Maggio 1929<sup>1</sup>*

ILONA FRIED

SE, DA UN LATO, QUELLA DEL NOVECENTO SI CONFIGURA COME LA «STORIA DEI PERDENTI» E IL SECOLO, IN SEGUITO ALLE DUE GUERRE MONDIALI, CHIUDE IN «DEFICIT» PER L'UMANITÀ, CI SI PUÒ CHIEDERE SE IL DRAMMA, IL TEATRO, LO SPETTACOLO<sup>2</sup> ABBIANO ESERCITATO UNA QUALCHE INFLUENZA SUL TENTATIVO DI EVITARE LA GUERRA E SE, E IN CHE MODO, IL RUOLO DEGLI INTELLETTUALI E LE ATTIVITÀ DELLE ORGANIZZAZIONI INTERNAZIONALI CONTRO LA MINACCIA DEL SECONDO CONFLITTO MONDIALE SIANO EMERSI ATTRAVERSO IL TEATRO STESSO.<sup>3</sup>

Il teatro, già a partire dalle sue origini, può essere inteso in rapporto a una comunità, a una micro- o macro-società, e spesso stabilisce stretti contatti con la politica. In quanto esperienza comune fondata su interazioni sociali, come viene infatti recepito dai sociologi del teatro, esso può anche costituire un canale di partecipazione pubblica alle questioni pressanti di una comunità. Per questa ragione mi sembra non solo possibile, ma anche molto illuminante, esaminare la realtà sociale del periodo compreso fra le due guerre attraverso i suoi legami con il teatro, per comprendere quale grado di autonomia questa forma artistica possedesse, fino a che punto dipendesse o fosse manipolata dalla politica o se avesse, al contrario, il potere di influenzarla. In quel periodo, e in modo particolare fino agli anni '30, il teatro resta un'istituzione culturale di grande influenza e larga diffusione sociale, adatta dunque ad essere utilizzata per scopi propagandistici dalle varie formazioni politiche di sinistra ma anche dal potere politico fascista e nazista.

Non vorrei separare del tutto il testo dalla performance, aspetto altrettanto pertinente al nostro discorso, come del resto l'intero profondo cambiamento che avviene nel corso del secolo sulla scena europea ed americana, ovvero la scissione, ma

anche l'amalgamazione, tra testualità e performatività.<sup>4</sup> Per collegare i due discorsi ci serviamo in modo particolare della Mitteleuropa del cabaret,<sup>5</sup> che presenta anche particolari risvolti politici, legami con i problemi quotidiani della gente e del pubblico. Non si tratta solamente di una forma di divertimento popolare, ma rimane una «istituzione» fra i divertimenti di larga diffusione, una possibilità di sfogo, e lo specchio di una *Weltanschauung* dei diversi strati della società, con una forte influenza artistica sullo stesso spettacolo teatrale, in quanto alcuni fra i maggiori autori e registi dell'epoca frequentano o addirittura si mettono alla prova nel cabaret (dal regista Reinhardt, all'autore Wedekind, dalle avanguardie al giovane Brecht: non a caso i più recenti studi sulla performance puntano molto sul cabaret o sulle sue varianti: forme di varietà o di avanspettacolo). «Emerging from bohemian haungts, the cabaret was the earliest forum for experiments in shadowgraphy, puppetry, free-form skits, jazz rhythms, literary parody, 'naturalistic' songs, 'bruitistic' litanies, agit-prop, dance-pantomime, and political satire», afferma Marvin Carlson.<sup>6</sup>

Il caratteristico senso dell'umorismo del cabaret si basa spesso su soluzioni linguistiche ed intellettuali di alto livello, con una spiccata ironia liberatoria, atta a rafforzare l'identità di un gruppo, l'appartenenza ad una specifica realtà sociale, mentre il performer, che può essere anche lo stesso autore, deve anche mettere in mostra la sua bravura attoriale, per intrattenere il pubblico.<sup>7</sup> Il cabaret, con l'attenzione ai conflitti, alle imperfezioni, alle distorsioni quotidiane, a volte addirittura con l'impegno politico, ha anche a che fare con il gruppo emergente degli ebrei, con l'emancipazione da loro raggiunta dall'800 in avanti, con i loro contatti con le tradizioni e il loro successivo contributo alla vita intellettuale, letteraria e culturale. Promotori di una fiorente cultura mitteleuropea complessa e composita, portatrice della modernità, gli intellettuali sono spesso di idee liberali o di sinistra e contrari alla guerra.

La satira e il riso sono rimaste le armi che impiegarono in Germania, anche dopo l'ascesa di Hitler al potere, contro la dittatura, contro le persecuzioni razziali e contro la brutalità del mondo esterno. Il disprezzo era reciproco, tanto è vero che il nazismo non tollerava il cabaret. Alcuni dei suoi rappresentanti furono in seguito deportati nei campi di concentramento, alcuni in quanto ebrei, altri proprio in seguito ai loro componimenti antinazisti; altri ancora furono costretti ad emigrare. Come ha dimostrato Senelick, gli spettacoli di cabaret non solo continuarono anche durante il nazismo, ma se ne è conservata la memoria addirittura nei campi di concentramento, anche se, purtroppo, non riuscirono a salvare i loro performer dalla morte.<sup>8</sup> Il pacifismo si integrava alla lotta contro l'intolleranza e contro l'antisemitismo. L'umorista Friedrich Hollaender, per fare un esempio, era noto anche per i testi scritti per canzoni (comprese quelle di Marlene Dietrich). Una delle sue canzoni sull'antisemitismo ha origine da una barzelletta degli anni venti: «È tutta colpa degli ebrei e dei ciclisti.» «Perché dei ciclisti?» «E perché degli ebrei?» La canzone si intitolava: *Am Allem sind die Juden schuld* (1931), *È tutta colpa degli ebrei*.<sup>9</sup>

Invece di comporre gli sketches, le scenette brevi tipiche del cabaret, un grande performer, Karl Kraus, di idee liberali e pacifiste, scrisse un dramma lunghissimo di 200 scene, dei generi più diversi, sulla Grande Guerra, contro la guerra, sul

crollo della monarchia austro-ungarica. Il dramma è una satira atroce, che fa parte di una ricca produzione di opere che condannano la Grande Guerra e un'opera indispensabile della cultura mitteleuropea. Karl Kraus,<sup>10</sup> uomo ribelle di grande cultura e di grandi capacità, fu giornalista, scrittore, drammaturgo e anche performer, esibendosi in tournées e «serate di lettura», dando prova, a quanto pare, di essere un valido attore: tenne in tutto circa 700 serate in ogni parte d'Europa.<sup>11</sup> Kraus definisce l'opera una tragedia che, considerata la sua forma insolita, si dovrebbe recitare approssimativamente in dieci serate. Ma non dobbiamo necessariamente condividere la definizione dell'autore: per quanto il tema dell'opera sia l'annichilimento, né la sua struttura, né i suoi personaggi sembrano appartenere al genere della tragedia.

Le scene sono di varia lunghezza e di vario genere – da quelle da Grand Guignol fino a scene quasi documentaristiche, con un'infinità di dialetti, di argot diversi e di personaggi – alcuni fra i quali ricorrenti presentano un campionario della Monarchia. I due personaggi fissi che commentano la storia sono l'Ottimista e il Cavillatore – quest'ultimo, al tempo stesso narratore e commentatore, è il portavoce di Kraus, che, come segno di autoironia, gli mette in bocca anche versi tratti dalle sue stesse opere. La guerra viene ricordata nella sua mostruosità, anche attraverso personaggi come Schalek, inviato di guerra, ipocrita e menzognero, e quattro ufficiali dell'esercito. Il lettore-spettatore si confronta dunque con una complessa visione critica di tutto il meccanismo cinico e caotico della Monarchia. Per presentare il suo argomento storico-sociale, nell'ambito dell'insolita interpretazione e della rappresentazione assolutamente moderna, l'autore utilizza anche molti avvenimenti reali, rielaborandoli in modo fittizio. L'epilogo, culmine logico dell'intreccio precedente, trasmette una visione apocalittica in chiave ironica della fine del mondo: una guerra di Marte contro la Terra interrotta dalla voce di Dio, che pronuncia una frase attribuita a Guglielmo II, imperatore della Germania. (La visione apocalittica ritorna in molte opere letterarie dell'epoca: la ritroveremo, anche lì sotto forma di parodia, nel dramma satirico di Shaw che tratteremo più avanti.) L'opera rompe tutte le tradizioni e tutti i canoni estetici e teatrali, ed è proprio questo uno dei motivi per cui risulta difficilmente rappresentabile sul palcoscenico, ma allo stesso tempo rimane una sfida sempre valida per il teatro o semplicemente per il lettore.<sup>12</sup>

Se la satira politica di Kraus diventa talmente complessa da superare i limiti dei generi, dei linguaggi e della raffigurazione dei personaggi tradizionali, causando difficoltà notevoli nell'eventuale rappresentazione, molte altre opere con un chiaro messaggio politico, o addirittura propagandistico, rientrano nei canoni tradizionali del teatro. La satira, per esempio, può rientrare a pieno titolo nei vari generi della commedia, come anche risalire ad altri generi letterari e non, fra cui quello del pamphlet. Il pamphlet, come è noto, ha una lunga storia, i cui esordi risalgono addirittura all'antichità. Assunse un ruolo importante già nel Medio Evo e nel Rinascimento, per produrre poi i suoi capolavori nell'epoca dei lumi, in Inghilterra, con Jonathan Swift e Daniel Defoe. Nel messaggio veicolato da *A Modest Proposal* di Swift, sulla carestia in Irlanda, ritroviamo una forte valenza critica: il «suggerimento» che Swift dava ai poveri era quello di vendere i loro neonati ai ricchi perché li mangias-

sero – evitando in tal modo agli adulti di morire di fame e ai piccoli le sofferenze provocate da quelle difficili condizioni di vita. Ciò significa portare agli estremi un'argomentazione giungendo a sostenere l'opposto di quanto affermato dichiaratamente, ovvero il tentativo di trovare una soluzione per la terribile carestia che in quegli anni flagellava l'Irlanda. La tradizione dell'utilizzo di un simile genere di argomentazione allo scopo di sensibilizzare la gente, e di esercitare una forte critica sociale, sopravvive ancora nel genere drammatico, che nel corso dei secoli ha prodotto tante forme di satira sociale, in modo particolare in Inghilterra.<sup>13</sup>

Nella produzione teatrale di fine Ottocento e primo Novecento di vena naturalista e di stampo ibseniano, e specie tra gli intellettuali napoletani attenti alle problematiche sociali, se non troviamo proprio il dramma politico, notiamo però un noto autore ritenuto antifascista, Roberto Bracco (1862–1943), che, negli ultimi anni della sua vita, fu sottoposto a sorveglianza politica e di conseguenza non fu sempre rappresentato. Furono però piuttosto le sue vedute politiche che non la sua produzione drammaturgica che lo resero «pericoloso» per il regime.

Fra i drammi politici invece notiamo un dramma «sommerso» di Leo Ferrero, figlio di Giuglielmo Ferrero e Gina Lombroso, intellettuale di grandi speranze, membro della cerchia di intellettuali italiani esuli a Parigi e morto neanche trentenne in un incidente automobilistico. Paolo Puppa ha riedito *Angelica* qualche anno fa. Nel dramma scritto in esilio in Francia, in francese, nel 1928–29, e allestito poi a Parigi nel 1936, dopo la morte di Ferrero, dal grande regista Georges Pitoëff, ha prodotto la satira da finta commedia dell'arte della storia cavalleresca con i cortigiani, metafora dell'Italia del regime del suo presente. Secondo la definizione di Puppa, è un «pastiche cavalleresco costruito coi moduli della commedia dell'arte».<sup>14</sup> A quanto pare, a differenza di molta produzione di teatro politico, inteso a diffondere ideologie di sinistra, Ferrero non trasmette illusioni: lo specchio ironico che tiene allo spettatore, pur essendo leggermente didattico, come del resto quasi tutta la produzione da noi trattata, è uno specchio senza illusioni di alcun genere.

Anche drammaturghi inglesi e irlandesi si serviranno dell'arma della satira o del grottesco per sostenere le loro critiche sociali e politiche, per assumere posizioni pacifiste ed antinaziste, utilizzando le forme classiche del teatro naturalista e della commedia da salotto, generi in grado di arrivare ad un più vasto pubblico. Nel periodo da noi trattato si spazia da George Bernard Shaw a Noël Coward, attraverso molti autori di sinistra, socialisti o comunisti – e a sorprenderci non è solo il numero, ma anche il fatto che fra questi si trovano gli autori più noti e popolari. L'esempio più famoso è quello di Shaw, il maggiore rappresentante della commedia sociale, che trattava spessissimo scottanti questioni sociali, di grande attualità a quell'epoca. Visto che il mio argomento non è semplicemente la politica, ma piuttosto i tentativi volti alla conservazione della pace, indicherò, quale pertinente al tema, il suo dramma *Geneva*, nel quale ancora con maggiore forza rientra la tradizione del pamphlet, come vedremo ancora più avanti.

Per il resto abbiamo drammi più interessanti dal punto di vista dell'argomento che da quello estetico o teatrale. Sean O'Casey, noto autore irlandese, scrisse anche un dramma pacifista, *The Silver Tassie* (1928), fortemente critico nei confronti del-

la prima guerra mondiale, che venne per questo rifiutato dall'Abbey Theatre di Dublino. Più avanti il drammaturgo sembra perdere, in seguito alla sua conversione al comunismo, il senso dell'umorismo nelle soluzioni drammaturgiche e produce qualche dramma che oggi sembra eccessivamente dogmatico e, politicamente ortodosso, come per esempio *The Star Turns Red* (1940). Anche il grande commediografo Noël Coward scrisse un dramma, *For Services Rendered* (1932), sugli effetti della guerra. Fecero lo stesso il drammaturgo R.C. Sheriff in *Journey's End* (1928) e J.B. Priestley in *Bees on the Boat Deck* dove in «una visione apocalittica del futuro della International Committee for Intellectual Cooperation, la Gran Bretagna viene simboleggiata da una grande nave di commercio, la SS Gloriana, attualmente sull'orlo della distruzione». <sup>15</sup> Il poeta Stephen Spender invece, nel *Trial of a Judge*, presentato proprio nel 1938, pone come nucleo tematico l'ascesa del nazismo, ma conclude il dramma con una nota di speranza. I prigionieri rossi ottengono infatti nel finale la libertà: «We shall be free. We shall find peace», <sup>16</sup> dicono, purtroppo per quel momento solo nel dramma.

In Inghilterra non c'erano solo i drammaturghi, ma anche grandi registi; oltre a Adolph Appia (1862–1928) e Edward Gordon Craig (1872–1966), operò anche una regista donna di grande influenza, la sorella maggiore di Gordon, figlia anche lei dell'attrice leggendaria Ellen Terry: Edith Craig (1869–1947). Edith era attrice, producer e scenografo, uno degli scenografi più innovativi e teoretici del teatro del Novecento. Fu la prima regista donna in Gran Bretagna che riuscì a integrare nella sua ricca carriera le lotte sociali (come il suffragio delle donne) con le sperimentazioni nuove nel teatro. Aveva un profondo interesse per i movimenti dell'avanguardia, per esempio il teatro futurista di Majakovskij (teatro politico e propagandistico per eccellenza). Nel suo teatro, il Pioneer Players (1911–1920) presentò un repertorio che comprendeva gli autori contemporanei europei. Edith Craig prese parte alla vita culturale della sua epoca, appartenne al Bloomsbury group, una comunità di letterati fortemente contrari alla guerra, che aveva fra i suoi membri anche Virginia Woolf. <sup>17</sup> Proseguendo nella sua ricerca sul teatro nuovo fra le due guerre, intese creare un «community theatre», teatro per la comunità, cioè un teatro partecipe nella costruzione della democrazia. <sup>18</sup>

Fra gli esempi vorrei citare, visto non solo la sua attinenza all'argomento, ma anche l'interesse in quanto dramma poco ricordato, *Geneva*, di Bernard Shaw, in cui si tratta proprio della Lega delle Nazioni, della Commissione degli Intellettuali e della Corte Internazionale dell'Aia di fronte alla problematica della guerra. Il dramma fu pubblicato e prodotto per la prima volta nel 1938. Con questa commedia politica del genere della conversazione satirica Shaw ha evidentemente trasmesso la sua grande delusione rispetto al ruolo delle organizzazioni internazionali, del tutto inefficaci a ostacolare l'ascesa al potere del fascismo e del nazismo e a evitare la guerra. Un'aperta condanna è però espressa anche nei confronti della democrazia britannica, società ipocrita ed ignorante, incapace di intuire la minaccia dei totalitarismi, di coglierne i messaggi e di reagire in modo adeguato.

«IL TEATRO EPICO» – IL DRAMMA A TESI  
– BRECHT – REGISTI DI SINISTRA IN GERMANIA

Se in Inghilterra, malgrado registi di grande spessore e di idee nuove (che però non avevano necessariamente una forte influenza sul teatro dell'epoca) domina ancora il teatro naturalista, la Germania fu caratterizzata da una vita teatrale di grande vitalità e spesso innovatrice, strettamente legata alla politica, specie nel periodo della Repubblica di Weimar e dopo, fino all'ascesa al potere di Hitler. Il teatro Agit-prop, del quale parlerò più avanti, presenta forti richiami alla politica di sinistra, e si diffonde anche in altri paesi, come l'Unione Sovietica, la Francia e la Gran Bretagna. Uno dei capi dei teatri Agit-prop tedeschi fu l'ungherese Béla Balázs (1884–1949), emigrato in Germania in seguito al fallimento della Repubblica dei Soviet in Ungheria.

La Germania, oltre al drammaturgo che segnò tutto il Novecento, Bertolt Brecht (1898–1956), ebbe anche grandi registi di sinistra. Georg Kaiser (1878–1945) formulò innanzitutto un'ideologia contro la guerra nel dramma pacifista *Gas* (1918); in seguito, in *Gas II*, espresse una visione apocalittica sulla fine del mondo. Ernst Toller (1893-1939) prese parte come volontario alla prima guerra mondiale, un'esperienza che traspare nel dramma pacifista *Transformation* (1919). Toller scrisse il dramma in prigione, nel periodo della Repubblica dei Soviet Bavarese, cui fu condannato per attività anarchiche (rimase in carcere fino al 1925 e scrisse vari drammi). *In Hurray! We live!* (1927) espresse anche la sua delusione nei riguardi del socialismo. L'opera narra di un rivoluzionario che, liberato dal manicomio dopo otto anni di reclusione, scopre che i suoi compagni di un tempo, che dividevano i suoi stessi ideali rivoluzionari, sono scesi a compromessi con il potere contro il quale avevano precedentemente lottato. L'uomo si suicida, come fece più tardi lo stesso autore a New York, dove arrivò a seguito del doloroso esilio dalla Germania e dove venne a sapere che i suoi familiari erano stati deportati in campi di concentramento in Germania.

Erwin Piscator (1893–1966) iniziò la sua carriera con le avanguardie, in particolare con il Dada, come direttore, ed ebbe legami anche con il cabaret. Impegnato nel partito comunista, fu fra i promotori del movimento dei teatri degli operai<sup>19</sup> e lavorò insieme a Brecht e a Ernst Toller. Diresse anche drammi sul conflitto derivante dalla lotta di classe. Aveva delle idee all'avanguardia sul concetto di teatro: è stato lui a dare avvio ad un certo tipo di multimedialità scenica, inserendo nei suoi spettacoli anche film, fino quasi ad eliminare il testo, ed utilizzando tecniche che vennero più tardi impiegate nella Bauhaus.

Di Bertolt Brecht può interessarci, ai fini del nostro discorso, tutta la produzione di quegli anni, incentrata sull'uomo che diventa «uomo di massa» e, come tale, parte del meccanismo di guerra. Sarebbe interessantissimo parlare dell'innovativa e complessa drammaturgia di Brecht, che esercitò un'influenza notevole sul teatro del secolo, ma l'argomento supererebbe i limiti del nostro saggio, per cui mi limito solo a qualche accenno. La sua carriera è ben nota, come anche il dramma a tesi, a volte riconducibile quasi fino alla parabola medievale, o alle sacre rappresentazioni. Il fascino di Brecht non diminuisce neanche dopo il crollo delle ideologie marxi-

ste: il suo dramma a tesi, le sue teorie sul «teatro epico», la sua tecnica della *Verfremdung* esprimono tuttora una grande forza teatrale e rappresentano delle innovazioni del dramma novecentesco in grado di sopravvivere. Per quel che riguarda il messaggio sulla pace, Brecht, già all'inizio della sua carriera e subito dopo la prima Guerra, cominciò a scrivere drammi diretti contro quest'ultima, sottolineando in seguito sempre di più la crescente minaccia del secondo conflitto mondiale.

Il genere del «Lehrstück» dei primi drammi di Brecht si trasforma poi lentamente in altri generi. Oltre ad avere come argomento la prima Guerra Mondiale e l'angoscia di fronte al pericolo di una seconda, le sue opere esprimono anche la preoccupazione per le ingiustizie sociali e, contemporaneamente, presentano delle innovazioni radicali per tutto il teatro del secolo.<sup>20</sup> Nel dramma *The Resistible Rise of Arturo Ui* c'è proprio il gangster-Hitler come protagonista. Il dramma, pur avendo un lieto fine, richiama con un'immagine fortissima l'attenzione del pubblico sull'imminente pericolo: la bastarda che ha fatto nascere il gangster si sta infiammando di nuovo. (L'attore che interpreta il protagonista, da dramma medievale, deve, come richiede il suo ruolo, nell'Epilogo appunto, togliersi il trucco – e infatti, si toglie vistosamente i baffi per pronunciare l'Epilogo, cambia volto e diventa il raisonneur rispetto al protagonista che era prima.)<sup>21</sup>

#### PERFORMANCE - RITUALI, PERFORMANCES DI PROPAGANDA. PROPAGANDA DI SINISTRA E TEATRO: AGIT-PROP – LE ESPERIENZE DELLA BAUHAUS

Fino ad adesso abbiamo dimostrato il rapporto tra teatro e politica prima di tutto sul piano della tematica teatrale. Sebbene supererebbe il nostro discorso attuale parlare viceversa di elementi o rituali della teatralità, della performance nella politica del secolo, vorrei fare un breve accenno alle performance-rituali di sinistra, al teatro Agit-prop, spettacoli che possono essere spesso collegati all'antifascismo e all'antinazismo e che, da veri e propri movimenti per lo più legati alla sinistra politica, miravano a stabilire una coscienza comunitaria collettiva fra i partecipanti e il pubblico al servizio di scopi politici (scelti e intrapresi volontariamente a differenza dei rituali teatrali di massa delle dittature). Oltre alla possibile catarsi e al sentimento comunitario durante lo spettacolo, è però difficile dimostrare se e in quale misura potevano avere un'influenza duratura sul pubblico: quello che sembra certo è che si sentivano coinvolti gli stessi attori dilettanti partecipanti.<sup>22</sup>

I movimenti Agit-prop sparsi in Europa erano legati al movimento comunista e venivano chiaramente messi al servizio dell'ideologia da parte di attori non professionisti, membri cioè delle varie sezioni e cellule del movimento, che dovevano essere educati politicamente. Gli spettacoli dovevano rafforzare la fede nel socialismo e nel comunismo, in conflitto con il capitalismo e nella necessità della lotta politica (potevano anche essere formulati nel senso del credo nella superiorità di tali ideologie, nel senso della giustificazione della presa del potere politico).<sup>23</sup> Gli ele-

menti performativi erano di grande importanza in questi spettacoli basati spesso solo su «canovacci» e non su testi elaborati, in modo da permettere una produzione veloce. L'ideologia dietro all'azione era un motivo essenziale.<sup>24</sup> Infatti le realizzazioni prevedevano anche artisti di spicco delle avanguardie, come è avvenuto in occasione del primo anniversario della Presa del Palazzo d'Inverno, con un gruppo di registi, tra cui N. Petrov, Annenkov e Kugel, guidati da Nikolai Evreinov, con 8000 attori e con più di 100.000 spettatori.<sup>25</sup> Altre volte performance di propaganda erano rappresentate in teatrini.<sup>26</sup>

Il teatro Agit-prop comprendeva tantissimi generi teatrali: alcuni originali, come il teatro della satira rivoluzionaria, i procedimenti dell'agitazione (procès d'agitation – «agitsud»), les journaux vivants «Živaja gazeta», i pezzi dialettici, o generi marginali come i pezzi allegorici, le sceneggiature (scénisations) o i montaggi letterari. Alcuni altri erano adattamenti di generi antichi: per esempio il melodramma rivoluzionario, il vaudeville, l'operetta, il cabaret rosso, il guignol rosso e altri.

Anche in Ungheria esperienze simili erano collegate all'avanguardia e al pensiero di sinistra, in modo particolare durante la Repubblica dei Soviet (1919) e negli anni successivi. Ricordiamo prima di tutto il Teatro «Zöld Szamár» – Asino Verde, da una pittura di Sándor Bortnyik, pittore e scenografo di quel teatro,<sup>27</sup> dove hanno anche messo in scena il dramma di Ernst Toller, *I distruttori di macchine* con un uomo di teatro particolarmente impegnato e di talento: Ödön Palasovszky. In quel fermento eccezionale delle varie correnti delle avanguardie, si includeva nel teatro anche la crescente importanza della danza e del movimento.<sup>28</sup> Lo stesso Palasovszky era alunno di Alíz Madzsar.<sup>29</sup> Il movimento e il ritmo erano dati per scontati in quel teatro, visto che nel frattempo avevano fatto la loro comparsa o sono diventati campi dell'arte autonomi anche altre forme artistiche come la danza e il movimento, espressioni di una nuova concezione dell'individualità, dell'amore, della sessualità, del rapporto fra i sessi o, addirittura, dell'emancipazione femminile. Oltre a Alíz Madzsar, sorella di Oszkár Jászi, grande pensatore democratico, e moglie di un medico comunista, anche altre scuole e sistemi di movimenti come quelli di Sára Berczik, di Valéria Dienes, e del personaggio più noto a livello internazionale, Rudolf Lábán (di origine ungherese), avevano una larga diffusione non solo come esercizio fisico atto a trasmettere concetti sul realizzare se stessi, ma anche sul piano di produzioni di spettacoli regolari, come nel caso della scuola Madzsar, fino al 1939, quando fu sciolta dalla polizia.<sup>30</sup> Le tendenze innovative nella danza sono legate anche alle tendenze nuove nella società, come i cambiamenti notevoli nella posizione della donna. La danza e il movimento diventeranno poi parti integranti di una nuova teatralità negli ultimi decenni del Novecento. Allo stesso tempo entrano nella quotidianità della classe media nella forma di varie esercitazioni fisiche – a volte collegate anche a teorie filosofiche o filosofeggianti.<sup>31</sup> Il culto del corpo, lo sport e il movimento, saranno anche alla base di manifestazioni di massa e sfilate, dell'uso propagandistico degli esercizi ginnici, tenuti in grande considerazione dai regimi totalitari in quanto strumento di rafforzamento del concetto di appartenenza al gruppo, al pari di gite e raduni tra i membri dei movimenti politici.

Tornando al teatro Agit-prop, esso arrivò tramite i movimenti operai anche in Francia e in Inghilterra, paesi in cui le nuove tendenze del teatro erano molto sentite e dove già a partire della fine dell'Ottocento operarono registi che introdussero riforme notevoli.

Le ricerche artistiche e anche teatrali più conosciute in Europa nella direzione dell'abbinamento tra teatro e democrazia erano quelle della Bauhaus. La Bauhaus del resto aveva anche alcuni artisti ungheresi fra i suoi capi, come Marcel Breuer o László Moholy-Nagy – quest'ultimo, diresse il laboratorio teatrale insieme a Oskar Schlemmer. La Bauhaus era una scuola di democrazia, tesa a sperimentare un altissimo livello di amalgamazione di arti figurative e teatro, e a creare una microsocietà aperta e democratica che avrebbe potuto diffondere i suoi risultati e questa mentalità a tutta la società.

Le teorie di Moholy-Nagy e di Schlemmer riguardavano prima di tutto le componenti visuali della performance, gli aspetti della luce e dell'ombra, i fattori tecnici, gli effetti compositivi del corpo umano. Le loro teorie sono tuttora di rilievo. Gli studi più recenti sull'estetica del teatro le trovano importanti anche per gli studi sulla performance. Secondo Carlson la Bauhaus fu la prima scuola a fare sperimentazioni serie nel campo della performance, in quanto forma artistica.<sup>32</sup>

Il teatro della Bauhaus può dunque essere considerato di carattere politico in quanto si tratta di un'accademia di artisti altamente democratica nella sua integrità. Infatti non era tollerata dalla Germania nazista e dopo l'ascesa di Hitler al potere fu soppressa e gli artisti costretti ad emigrare.

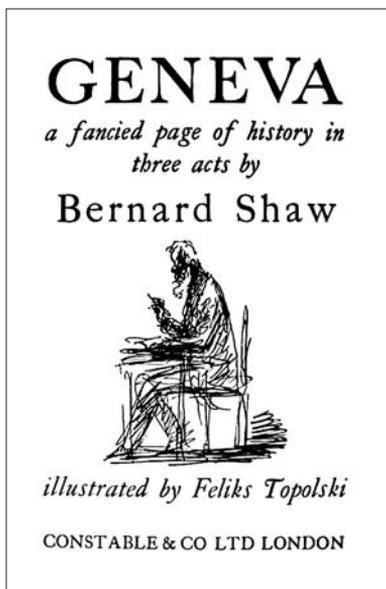
GEORGE BERNARD SHAW, GENEVA.  
A FANCIED PAGE IN HISTORY IN THREE ACTS  
IL PAMPHLET NEL DRAMMA DI CONVERSAZIONE  
SULLA MINACCIA DELLA GUERRA, SULLA  
DITTATURA, SULLA PERSECUZIONE RAZZIALE<sup>33</sup>

Nell'agosto del 1938, cioè pochi mesi dopo l'Anschluss, in un'Europa già alle soglie della guerra, fu presentato al Malvern Festival un dramma di G. Bernard Shaw dal titolo metaforico *Geneva*. Shaw era forse il drammaturgo britannico più popolare all'epoca, o comunque uno dei più noti, famoso per le sue satire sulla società e sui costumi, vicino nel pensiero al socialismo essendo Fabiano, cioè membro della Fabian Society, già dal 1884. Aveva inoltre una reputazione internazionale. Lo stesso Brecht, in un saggio del 1926, aveva espresso la sua ammirazione per Shaw, lodando il suo straordinario senso dell'umorismo e i suoi personaggi e affermando che essi provenivano dalla grandezza umana e dalla critica sociale del tutto priva di pregiudizi dell'autore.<sup>34</sup> Infatti, nelle sue commedie, in vena da teatro borghese e da commedia da salotto, Shaw esercitava in forme varie una fortissima critica per l'epoca sulla società, presentando uno specchio satirico delle ipocrisie sociali ed esprimendo le sue idee e la sua ideologia politica attraverso il teatro. In quel momento

delicato per l'Europa e per il mondo scrisse e fece rappresentare un dramma di scottante attualità e prese una posizione da intellettuale impegnato. Mantenne il suo genere, introducendovi le problematiche dell'epoca, una soluzione non senza problemi, come vedremo più avanti.

Il sottotitolo del dramma, *A fancied page in history in three acts* (*Una pagina immaginaria della storia in tre atti*) offre un ulteriore spunto per avvicinarsi al genere che definirei come «tragicommedia politica» concepita in base ai canoni tradizionali del dramma naturalista, risalente nell'argomentazione anche al pamphlet. È una satira politica in una commedia di conversazione sulla democrazia, sul fascismo e sul comunismo tramite le organizzazioni internazionali create con lo scopo di promuovere la convivenza pacifica fra gli stati e che si rivelano invece incapaci di compiere il loro ruolo.

Il titolo metaforico, *Geneva*, simboleggia la città-sede della Lega delle Nazioni e della Commissione Internazionale della Cooperazione Intellettuale della Lega delle Nazioni: è la stessa Lega delle Nazioni gli uffici dei quali servono da spazio scenico per i primi due atti del dramma (mentre il terzo si svolge nella sala del Tribunale Internazionale dell'Aia). Il dramma prende di mira non solo le dittature, ma anche la democrazia rappresentata da quella britannica, come anche le organizzazioni internazionali, in quanto non contrastano la guerra. La Gran Bretagna addirittura la appoggia e perché non comprendono il vero pericolo delle dittature. A parte qualche battuta, non critica invece l'Unione Sovietica, e infatti il suo rappresentante non ha un ruolo centrale nel dramma. Fra i personaggi piuttosto parabolici, oltre ai politici, sono presenti vari strati della società che rappresentano la gente comune; entrando in scena uno per uno nel primo atto i personaggi accusano gli uomini politici e le dittature. Le problematiche più scottanti sono quelle delle dittature: la persecuzione razziale, l'abolizione dei diritti umani, la mancata democrazia, l'ipocrisia, la mancanza di scrupoli degli uomini politici. Le colpe della democrazia britannica sono l'odio nei confronti del comunismo, e il conservativismo della Chiesa, l'indifferenza di fronte alla minaccia della guerra, anzi, la speranza di ricavarne profitto, la stupidità e l'ignoranza della classe al potere. Queste problematiche vengono presentate in parte attraverso situazioni comiche da commedia, attraverso dialoghi spiritosi e elementi da pamphlet intessuti nel testo: ragionamenti a volte anche complessi che culminano poi nel terzo atto. I personaggi comuni arrivano sul palcoscenico e vengono coinvolti nell'azione uno per uno, accusando le loro dittature, mentre il rappresentan-



Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

te dell'Unione Sovietica accusa la democrazia e i pregiudizi di questa nei confronti del suo paese.

Vengono in tal modo mescolati pamphlet e commedia, concetti, filoni politici, gags e battute teatrali. Dittature viste nella loro condizione di vera minaccia, situazioni combinate con il senso dell'umorismo, dittatori raffigurati a tete a tete con gli altri personaggi della commedia, per molti versi stupidi e ignoranti, ma per quello non meno minacciosi nelle loro ideologie che traspaiono attraverso l'azione o i ragionamenti trasmessi.

Anche gli spazi degli atti sono simbolici. Nel primo atto viene presentato l'ufficio piccolo e fatiscente della Commissione Internazionale della Cooperazione Intellettuale<sup>35</sup> arredato con mobili usati e malandati. Nel secondo atto l'ufficio del Segretario della Lega delle Nazioni, che ha come simbolo centrale la pace, mentre il terzo atto avrà la sala senza pubblico e il processo si svolgerà nell'indifferenza più assoluta.

### *Geneva Atto I*

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate



La carriera del personaggio della dattilografa è in esatta sincronia con il movimento verso l'alto del dramma – prima diventa fidanzata del nipote del ministro degli interni; poi da rappresentante per eccellenza della gente comune, *dama*, diventa deputato parlamentare. È lei, che fa scattare il conflitto: ascoltando le accuse dei personaggi che spuntano inaspettatamente nel suo ufficio, trasmette le loro accuse agli organi supremi, atto che, seguendo i canoni della satira e del pamphlet, sembra inaudito e mette in moto tutto il meccanismo, del resto mai usato nell'organizzazione internazionale: i dittatori devono per forza essere convocati davanti alla corte internazionale dell'Aia.

Il primo personaggio accusatore è l'Ebreo che si rivolge alla Lega delle Nazioni per essere difeso dal nazismo. I dialoghi mettono in rilievo l'assurdità delle persecuzioni. Dobbiamo ammettere che la dattilografa stupida e pretenziosa che figura come voce del popolo britannico, contiene in sé tutti i difetti, eccetto il razzismo (o semmai il campanilismo), ma pur nella sua ignoranza nega completamente il concetto degli 'ariani'. A lei viene contrapposto un personaggio rappresentato con ancora più ironia, il ministro degli esteri britannico, pretenzioso, pieno di pregiudizi, che non capisce niente del mondo, ma vuole solo mantenere il suo potere: Sir Orpheus Midlander.

Il secondo personaggio comune che arriva in scena dopo l'Ebreo fa riferimento al fascismo e alla dittatura in Italia: accusa lo scioglimento del parlamento, come dimostrazione della mancanza di diritti. La terza invece è una vedova che rappresenta il 'Paradiso Terrestre', un paese dell'America Latina, con delle norme sociali assurde. L'unico personaggio del dramma che finisce male è il Vescovo britannico, che subisce una morte paradossalmente comica già nel primo atto: non sopportando la verità del commissario sovietico, muore d'infarto e verrà poi sostituito nel terzo atto dalla Diacona. Volendo, è la condanna della Chiesa da parte del dramma.

Mentre il primo atto presenta le colpe gravi, il secondo atto è la preparazione della Lega delle Nazioni, cioè da parte dell'organizzazione internazionale, al 'processo' contro i dittatori: sono le conseguenze 'inaudite' (sempre in chiave molto ironica) dell'atto della piccola segretaria pigra e stupida, che ha preso letteralmente il compito dell'organizzazione, conquistandosi una fama e una popolarità inaudite fra la gente e sta già ascendendo come rango sociale, sia grazie al suo fidanzamento felice con il nipote del ministro degli esteri, aristocratico anche lui, sia in quanto candidata (per sostituire il fidanzato che si ritira volontariamente) a diventare «da-



*Sir Orpheus Midlander*

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind

permission of the Trustees of  
the Feliks Topolski Estate

me», cioè deputato al parlamento: l'azione satirica dimostra la paura, il grido allo scandalo, lo scetticismo, la convinzione dell'impossibilità di agire da parte del Segretario Generale della Lega delle Nazioni mentre trasmette le accuse arrivate nel suo ufficio al Tribunale Internazionale. Al centro dell'atto è il dibattito tra il Segretario ormai cinico e il giovane Giudice olandese che deve convocare i dittatori, fiducioso che loro accettino di venire. Il potere è già in partenza squilibrato, in quanto l'organizzazione non ha nessun potere qualsiasi sopra le dittature e quindi, la sua azione non può essere che morale. Il Giudice però sostiene questo 'suo' potere morale, ed è pronto ad usarlo. (Si potrebbe considerarlo come unico personaggio che detiene la forza dell'intellettuale nel dramma.)

In sintonia con i canoni drammaturgici, con il terzo atto arriviamo al culmine: gli accusatori e gli accusati si incontrano – si scontrano. Nella situazione centrale gradualmente preparata, arrivano i tre personaggi importanti convocati davanti al Tribunale Internazionale dell'Aia: i tre dittatori nella situazione sottolineata ulteriormente dalle aspettative negative create, secondo le quali non sarebbero venuti, Hitler, Mussolini e Franco, arrivano, come si fa per entrare in un bar, quasi casualmente, tanto per venire, e scambiano delle battute anziché lasciarsi interrogare (certamente non sono personaggi fatti per accettare qualsiasi forma di legalità internazionale). Il terzo atto mette a confronto le accuse della gente comune, il Giudice, il rappresentante della democrazia, cioè il Ministro degli Esteri e i dittatori. Questi ultimi figurano con nomignoli eloquenti che, mentre aumentano l'ironia, tolgono loro peso: Herr Battler, Signor Bombardone, Mr. Flanco de Fortinbras. Analogamente il nome del ministro degli esteri britannico è emblematico: Sir Orpheus Midlander. Infine la stessa dattilografia dal secondo atto in poi viene nominata con il *nome proprio*: Miss Begonia Brown.

Questo atto è il doppio di lunghezza rispetto agli altri due, o se vogliamo, è lungo quanto gli altri due insieme. Il tema è molto grave: come si possono porre i dittatori di fronte alle loro menzogne. E le loro colpe, come si può dimostrarle? È uno sforzo notevole da parte di un contemporaneo e ci si mettono in gioco sia i mezzi del dramma e del teatro, sia quelli del pamphlet. Si parla moltissimo, ci sono ragionamenti complessi. Si arriva al culmine del dramma che presenta gli scontri tra democrazia e dittatura e l'irresponsabilità della classe politica.

Il processo è l'apice dell'attività delle organizzazioni internazionali fon-

### Atto III

#### *Herr Battler e Signor Bombardone*

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees  
of the Feliks Topolski Estate



date con lo scopo preciso di difendere la pace. L'assurdità delle organizzazioni internazionali traspare attraverso il loro non-funzionamento e attraverso i personaggi che le rappresentano. L'unico fra questi a essere risparmiato almeno in parte è il giudice del Tribunale, che segue ancora certi ideali, anche se non riesce ad esercitare una vera influenza sulle vicende. Nella struttura dei tre atti i funzionari appaiono sul palcoscenico in ordine crescente: dal più basso, la dattilografa, verso l'alto, al segretario e al giudice. Gli atti hanno un movimento ascendente dal meno importante verso il più importante, dai personaggi comuni che accusano i dittatori fino ai dittatori che si scontrano con i personaggi, con i rappresentanti della democrazia e il giudice che rappresenta le organizzazioni internazionali.

La difficoltà del terzo atto è la difficoltà sia di una situazione storico-politica irrisolvibile, sia (sul piano artistico) del dramma probabilmente non adatto come genere, come forma artistica, come statura per trattare di una problematica del genere. Non può conservare la leggerezza del cabaret, non può nemmeno mantenere gli strumenti della commedia da salotto, non può seguire del tutto nel terzo atto (ciò che andava bene per i primi due) il filone del pamphlet, per cui finisce per non trovare una soluzione né drammaturgica per sciogliere il conflitto, né naturalmente storica – il che sarebbe ugualmente impossibile. Da drammaturgo di talento però, Shaw naturalmente conclude il dramma, e lo fa nel migliore modo possibile in quella situazione drammaturgica: trova una soluzione *deus ex machina* che gli permette di mantenere l'unità dell'azione, senza dover risolverlo. Al colmo del processo, arriva una notizia da finimondo: gli scienziati avvertono il Tribunale Internazionale che la terra sta andando verso una catastrofe generale (ricordiamo che il sentimento della catastrofe generale anche della natura era un sentimento abbastanza comunemente trasparente anche nelle opere artistiche e letterarie): i personaggi comuni, i dittatori, i funzionari, i politici agiscono secondo i loro ruoli, ciò permette di concludere il dramma, il Giudice può pronunciare la sua condanna nei confronti dei dittatori e saranno il Segretario e il Giudice a concludere, dopo l'uscita di tutti gli altri dal palcoscenico, il dramma. (L'Ebreo esce, dopo aver appreso la notizia della catastrofe, per fare una telefonata: il Ministro nella sua maniera piena di pregiudizi commenta malignamente l'atto.) Nella battuta che segue il Giudice riconosce di aver trasmesso una notizia falsa e lascia la tragicommedia con un finale aperto: alla domanda del Segretario che parla di 'processo-farsa' risponde:

Giudice: Non una farsa, amico mio. Ci sono venuti questi tizi. Erano prepotenti, scontroso. Ma ci sono venuti. Ci sono venuti.

È veramente difficile rimanere con questo tipo di argomentazione nei limiti della commedia da conversazione, perché superano di gran lunga i confini prestabiliti del tipo di dramma che si è creato. Questo mi pare il problema che la commedia non riuscirà del tutto a risolvere: non può trovare una soluzione, la condanna dei dittatori non può più essere elaborata all'interno degli schemi di questo genere. Forse a Shaw basterebbe tagliare nelle tirate e concentrare i suoi dialoghi meglio. La troppa eloquenza, un certo disequilibrio fra i dialoghi, bon mots, gags dei ditta-



*Atto III*

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

tori e fra le accuse pesanti, le loro reazioni e la soluzione finale piuttosto debole – anche se l’annuncio di un cataclisma mondiale senza possibilità di salvezza sarà un’ulteriore possibilità per dimostrare l’egoismo e la politica sbagliata dei dittatori – il dramma non potrà dare la conclusione pesante e dura richiesta dalla situazione storica, che Brecht invece riesce a condurre in maniera integra nei suoi filoni, nelle sue azioni drammaturgiche.

Ad ogni modo trovo senz’altro giusto apprezzare il coraggio con il quale Shaw affronta un materiale talmente scottante e minaccioso proprio alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. È malgrado tutto un’opera di tutto rispetto e l’urlo di un intellettuale impegnato: con i suoi vari pregi e difetti essa è la testimonianza di un itinerario artistico notevole che l’autore stava compiendo.

La commedia ebbe successo con quasi 240 repliche nel 1938, e venne rappresentata sette volte oltre alla prima fra il 1938 e il 1940, poi un’unica volta nel secondo dopoguerra, nel 1970. Fu pubblicata nel 1939, per quello che ne sappia, l’unica volta in lingua inglese.

L’edizione porta le illustrazioni di Feliks Topolski, in copertina con la caricatura di Hitler, e, a vedere le illustrazioni, sembra che ci sia stata un’ottima collaborazione fra drammaturgo e illustratore, e che l’illustratore abbia messo in «pratica» le idee del drammaturgo. Come viene suggerito da Gerardo Guccini, i disegni di Topolski sono visioni della messinscena, contribuiscono alla vitalità del testo, sono caricature, pose per i personaggi, nonché delle realizzazioni di scene, cioè una forma di teatralizzazione del testo nella stessa vena satirica di Shaw. Le illustrazioni sono



*Reminds, it includes your portrait, which is particularly most to have in the book.*

*Just to show I tried but I simply cannot. Splendid. Put it at the end as "little page as desired by the author but nobly rejected by the shocked artist". It really makes an elegant design.*

Frontespizio

Illustrazione di Feliks Topolski

Copyright by kind permission of the Trustees of the Feliks Topolski Estate

in parte caricature dei caratteri di una pagina intera, in parte pose di formati più ridotti per le varie scene e anche figure a due, o a tre sempre nelle situazioni delle varie scene. Ogni atto del libro inizia con un disegno raffigurante il palcoscenico in vena satirica. L'ultima pagina è uno scherzo tra illustratore e drammaturgo. Ci viene riportato Shaw con l'illustratore sopra la testa, che fa un salto acrobatico, e porta la scritta del titolo e poi sotto: «just to show I tried, but simply cannot...»

Splendid. Put it at the end as 'title page as desired by the Author but modestly rejected by the shocked Artist.' It really makes an elegant design. Besides, it includes your portrait, which I particularly want to have in the book.

Nelle illustrazioni ci sono anche le piccole caricature dell'autore di fronte al palcoscenico per ogni atto – si potrebbe anche ipotizzare una simbologia come rapporto tra autore e pubblico, l'autore che sta guardando dal di fuori la propria opera, lo spettacolo da spettatore.

Feliks Topolski nel 1938 era proprio all'inizio della sua carriera. Più tardi divenne un pittore affermato. Durante la guerra lavorò per l'esercito britannico in qualità di pittore. Proseguì poi nella carriera come ritrattista fra i più affermati, facendo il ritratto ad alcuni degli intellettuali più noti. Non è casuale la sua collaborazione proficua con Shaw: doveva avere una vocazione per il teatro, essendo anche figlio di un attore polacco. Avrà avuto una gioventù piuttosto avventurosa, visto che aveva avuto un'educazione nell'esercito, ancora a Varsavia. Poi si trasferì in Inghilterra, poco prima della stesura del dramma di Shaw, nel 1935. Il suo rapporto con le organizzazioni internazionali però non finì con la commedia: nel 1947 gli fu commissionato di realizzare un dipinto in occasione della prima riunione delle Nazioni Unite.<sup>36</sup> Più tardi ritornò al teatro facendo sceneggiature. Le sue illustrazioni a *Geneva* possono già essere viste come forme di sceneggiature, quasi di regie, cose che, in futuro pare avrebbe fatto anche davvero.

## OLTRE IL TEATRO: LA POLITICA CULTURALE ATTRAVERSO LA CENSURA NELLA GRAN BRETAGNA DEMOCRATICA E NELL'ITALIA FASCISTA

Per finire, per dare uno sguardo alla politica culturale, accennerò alla censura esercitata sul teatro in due paesi all'epoca molto diversi, Gran Bretagna e Italia. La questione della censura politica in Gran Bretagna e in Italia negli anni '30 può essere un elemento interessante della politica dietro la cultura.

In Gran Bretagna, «The Lord Chamberlain's Office», cioè l'ufficio di censura, aveva il compito di leggere i testi prima delle rappresentazioni teatrali, e a quanto pare il loro veto poteva essere diretto o indiretto. (Serviva il loro permesso solo per gli spettacoli pubblici, mentre non ce n'era bisogno per spettacoli di gruppi non professionisti che recitavano in cerchie ristrette, o per testi che venivano solo pubblicati e non messi in scena.) Il veto indiretto poteva essere la persuasione tacita del

produttore teatrale di revocare la sua richiesta di permesso o poteva esserci la proibizione anche direttamente. Ad ogni modo si capisce chiaramente l'importanza del teatro rispetto alla letteratura stampata, che doveva essere controllata. Una raccolta di questi documenti, richieste corrispondenze è stata pubblicata recentemente: è una lettura molto intrigante.<sup>37</sup>

Abbiamo visto la condanna da parte di Shaw nei confronti della democrazia britannica, che, secondo il dramma *Geneva* non si preoccupava nella maniera giusta della minaccia nazi-fascista e della guerra. Le riflessioni storiche confermano la sua tesi: il 'pericolo rosso', oggetto di una durissima parodia nel dramma, espresso da un personaggio stupidamente reazionario, il Vescovo inglese, che è ossessionato dalla paura della minaccia comunista, è molto sentito nel discorso politico dell'epoca, mentre il pericolo 'nero' viene trascurato fino all'ultimo. La preoccupazione della censura è l'abolizione di satire contro la Germania e contro il nazismo in modo da evitare scontri con la diplomazia tedesca.

Un documento interessante è la corrispondenza che risale al maggio 1938 (!), che fa intravedere come una commedia anti-nazista da rappresentare nel West End dal titolo *Lorelei* venne praticamente vietata. L'assistente del Lord Chamberlain's Office sottomise il problema al Ministero degli Esteri, chiedendo la loro presa di posizione anche in vista di altri drammi simili, il che ci fa anche capire che l'ufficio di censura seguiva chiaramente direttive politiche e non agiva secondo pareri o gusti personali, come vedremo più avanti nel caso del collega italiano:

I can foresee that we shall receive an increasing number of plays bearing on Germany and the Nazi regime so it would be a help to us if you could give – not so much a ruling, but some hints as to subjects and situations which it will be well to avoid.

We do not want to be too rigid as the conditions vary from time to time.

It is 'la vérité qui blesse' in most cases of this sort, but the playwrights have to be treated fairly gently and given consideration, otherwise this luckless department will merit the abuse which is heaped upon it, and which I really believe is not fully deserved at the moment.<sup>38</sup>

La risposta è una chiara dimostrazione della linea di 'correttezza politica' che la Gran Bretagna seguiva nei confronti della Germania:

We have, of course, had to consider this point on several occasions in the past, often as the result of a protest from the German embassy. We have always taken the line with the embassy that it is impossible in this country to censor plays dealing with Nazi ideology in general, merely on the ground of their underlying theme and general tendency. On the other hand it is clearly important that we should do what we can to give Herr Hitler, as the head of the German State, the protection which is afforded to heads of states by international practice. The Germans are very touchy about criticism of Herr Hitler and they have often pointed out that in Germany the greatest care has always been taken to prevent the appearance of any objectionable references to the British Royal Family. We should therefore welcome it if, in dealing with plays about Germany, you were able to remove all references to Herr Hitler and passages which might be considered derogatory to his dignity as Head of the German state.<sup>39</sup>

L'ufficio in seguito non diede un veto chiaro e tondo, ma dalle note dell'assistente si capisce poi la soluzione:

Mr Banks asked me straight out if the feeling in this Office was that England would be better served by not putting on such plays during this time of international stress, and I had to tell him that I doubted if they do much good, even if they do not do much harm.

Mr Banks then said that, as the father of children, he did not consider it advisable to put on the stage, or to make money out of anything that might possibly prejudice the future lives of people in this country, and he is putting this point before his Management.

I pointed out to him that such high-mindedness was rare and said that if he did not put on this play, some one else would probably do so.

On the question of Ruritaniaizing the play, as I pointed out, even if the places and names were altered it would still be possible to recognize what country was meant, but I said that if it was Ruritaniaized, we could at least answer the German Government in these terms, and it would be evident that we had done our best to take the label away from them.<sup>40</sup>

Secondo le ricerche dei curatori del volume la pratica non ha avuto un seguito, il che vuol dire che il copione è rimasto senza permesso e con tutta probabilità non è mai stato prodotto.

Mentre a Londra gli studiosi Shelford Dominic and Nicholson Steve della British Library pubblicano un volume sulla documentazione della censura britannica, per puro caso lo stesso anno, Patrizia Ferrara,<sup>41</sup> curatrice degli archivi riguardanti la censura teatrale nell'Archivio di Stato di Roma, pubblica in due volumi un saggio e un inventario interessantissimo sulla censura in Italia fra le due guerre. Dalla sua documentazione emerge un rapporto diverso rispetto a quello britannico tra censura e autori, con un protagonista: il censore, Leopoldo Zurlo, che fu per tutto il periodo dalla metà degli anni '30 responsabile – se vogliamo, padre padrone –, dei permessi e dei divieti teatrali in Italia. Era un uomo dall'educazione liberale, molto interessato al suo lavoro, anche molto fiero di esso e un lavoratore straordinario: leggeva circa 1500 drammi all'anno. Era molto preoccupato per la morale, e naturalmente faceva sì che si evitasse l'emergere di qualsiasi problema politico – non si permettevano mai parodie del Duce e nessuna parola considerata volgare (p.e. *fregarsene* doveva essere sostituita da *impiparsene*). Il censore si comportava ancora più severamente nel caso di trasmissioni radiofoniche, dato che esse potevano raggiungere un pubblico molto più vasto.

Zurlo era amante della letteratura, voleva essere un amico dei drammaturghi, a cui ogni tanto offriva consigli, per esempio su come apportare eventuali cambiamenti ai loro testi. Era più che convinto del bene che esercitava sulle opere, sostenitore del rinnovamento del teatro italiano (sotto la propria positiva influenza). Come sostiene la presentazione ai volumi della Ferrara, la storia della censura di quegli anni potrebbe addirittura sembrare una «commedia agrodolce», quasi una caricatura pittoresca, se non dovessimo tenere presente la sua stupidità e arroganza.<sup>42</sup>

## C O N C L U S I O N E

Siamo partiti dal presupposto dei rapporti stretti tra teatro e politica, dalla metafora del teatro in quanto «luogo metaforico dove la società si specchia, in accordo o in contrasto con i valori dominanti. Il teatro ha rappresentato da secoli uno dei più importanti mezzi con i quali una comunità, locale o nazionale, manifesta la sua identità culturale, il 'senso comune', in alcuni casi la propria visione del mondo». <sup>43</sup> Sulla base di questa considerazione, abbiamo preso in esame alcuni aspetti di un capitolo della storia teatrale del secolo, anche se una «storia» limitata nella sua sfera di influenza nei confronti della politica, che ha prodotto a volte opere legate a determinate circostanze storiche e politiche, ma in altri casi espressioni artistiche di rilievo, come *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Kraus, le opere di Brecht, o la ricerca estremamente interessante della Bauhaus. Abbiamo trovato fra le varie forme della satira anche il dramma *Geneva* di Shaw, che, pur avendo i suoi limiti, è un esempio interessante nel suo genere, come lo sono anche gli sketch del cabaret, un genere che recentemente si sta scoprendo sempre di più, mentre le performances di propaganda, passati gli eventuali entusiasmi politici alla loro base programmatica, rientrano per lo più ormai nella storia teatrale.

Oggi, all'inizio di un nuovo millennio, costatiamo il nuovo ruolo del teatro in quanto non è più una forma artistica dell'importanza e della diffusione quale era nel periodo da noi analizzato. Dall'altra parte vediamo anche fattori teatrali, performativi nell'attuale tessuto sociale, l'attenuarsi dei confini, o a volte addirittura la scomparsa dei confini fra le arti performative e le scienze sociali (gli aspetti liminali secondo alcune definizioni) o addirittura di vari aspetti della quotidianità, come ha affermato lo studioso più di un decennio fa: «al tramonto del Novecento il teatro non appare più il luogo privilegiato della finzione, essendosi quest'ultima affermata in luoghi imprevedibili (nella politica come nelle istituzioni).» <sup>44</sup> Le ultimissime vicende della politica ungherese mostrano manifestazioni politiche con uno showman che fa chiaro riferimento alla stand-up comedy: teatro e politica rimangono quanto mai vicini, e diventiamo testimoni della teatralizzazione, rafforzata dai mass media, della vita pubblica.

## N O T E

<sup>1</sup> Little Review May 1929, Dieci domande, dieci risposte, tradotto in ungherese, cfr. K. PASSUTH, Moholy-Nagy, Corvina, Budapest 1982, p. 390.

<sup>2</sup> Cfr. *Testo e gesto* di A. e G. LEPSCHY in questo volume.

<sup>3</sup> Il saggio che segue ha preso spunto dalla ricerca «Per la pace in Europa. Istituzioni e società civile tra le due guerre mondiali» diretta da Marta Petricoli per la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Firenze, nell'ambito della quale ho avuto modo di collaborare al gruppo guidato da Donatella Cherubini dell'Università di Siena. Vorrei esprimere i miei ringraziamenti a Marta Petricoli e a Donatella Cherubini per avermi coinvolta nella bella ricerca sopra menzionata, che mi ha permesso di approfondire le mie conoscenze sul teatro dell'epoca.

Ho proposto il teatro quale oggetto della mia ricerca perché mi è parso un argomento pertinente alle indicazioni dei colleghi storici, in quanto elemento di raccordo tra le forme artistico-letterarie e la società e, prima di tutto, strumento di contatto con la politica, anche culturale, di questo turbolento periodo della storia europea.

Mi pareva un itinerario più stimolante prendere in esame il teatro europeo anziché restare nel campo del teatro italiano. Sono consapevole delle lacune del mio saggio ma gli spazi attualmente a disposizione non mi consentono di oltrepassare certi limiti. Spero comunque di poter proseguire in un secondo momento la presente trattazione e di poter elaborare l'argomento in modo più esteso in un'altra sede. Una versione di questo saggio uscirà sul volume *For Peace in Europe. Institutions and Civil Society between the World Wars*, M. PETRICIOLI e D. CHERUBINI (eds.), Bruxelles, Peter Lang, 2007.

<sup>4</sup> Per le tendenze degli ultimi decenni e per le problematiche di testualità e performatività, cfr. *Nuova drammaturgia epica* di G. GUCCINI in questo volume.

<sup>5</sup> Il genere del cabaret, creato a Parigi negli ultimi decenni dell'Ottocento, aveva non solo tradizioni risalenti a periodi più remoti, ma anche parentele con diversi generi di altri paesi e aree culturali, come il music hall di area anglosassone. Il termine deriva dalla parola «taverna», ovvero dalla struttura che gli diede origine. Deriva dal termine «spagnolo *caba retta* o *pentola allegra* (merry bowl) poi dal francese *cabaret* o *taverna*»: cfr. *The Cambridge Guide to Theatre*, a cura di M. BANHAM, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, Edizione Aggiornata, 1995.

<sup>6</sup> *Performance: a critical introduction*, op. cit. p. 94.

<sup>7</sup> I caffè, i cabaret erano spesso centri della vita intellettuale di una città, come avveniva a Budapest, dove i caffè letterari erano luoghi di ritrovo per scrittori e poeti. Più tardi il cabaret uscì dalla taverna e dal caffè, e gli furono dedicati specifici spazi teatrali: si inauguravano così i teatri-cabaret. A Budapest, per esempio, il cabaret è tuttora una forma di divertimento largamente diffusa, che ha saputo mantenere la sua specificità e, fino agli ultimi anni, ha sempre vantato importanti esponenti.

<sup>8</sup> Il cabaret non è necessariamente un genere politico ma, vista la sua tendenza alla critica e ad una certa apertura verso varie problematiche politiche e sociali, il suo conflitto con i regimi totalitari era scontato, anche se dobbiamo ammettere che, nella seconda metà del secolo, era più che tollerato dal regime Kádár in Ungheria. L. SENELICK, nel volume da lui curato, intitolato *Cabaret. Performance. Sketches, Songs, Monologues*, Memoirs, Vol. II: *Europe, 1920-1940*. Selected and translated, with commentary, by L. SENELICK, The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1993: ha pubblicato testi di autori provenienti da vari paesi, fra i quali anche ungheresi, dedicando un intero capitolo al cabaret antinazista.

<sup>9</sup> Comincia così: (si canta alla Habañera da *Carmen*)

Is it raining, is it snowing, are you dry or are you wet,  
Is there thunder, is there lightning, do you shiver, do you sweat,  
Is the sun out, is it cloudy, are you melting, do you freeze,  
Is it raw out, does it thaw out, do you cough or do you sneeze:

The Jews are all to blame for it!  
To blame, to blame, to blame for it!  
Why so, why are the Jews to blame?  
My child, don't ask, they're just to blame!  
Your problems too, go blame the Jew!  
Believe you me, they are to blame,  
To blame for all, to blame for all. Olé!

L. SENELICK, *Europe, 1920-1940*, op. cit. p. 238.

- <sup>10</sup> Kraus nacque nel 1874 a Jiāin, cittadina boema, da una famiglia di commercianti ebrei che, quando lui aveva tre anni, si trasferì a Vienna, dove Karl visse fino alla morte avvenuta nel 1936.
- <sup>11</sup> Lesse, oltre ai propri scritti, Shakespeare, Goethe, Nestroy, Gogol, Hauptmann, Wedekind e Brecht. Il 6 dicembre 1913 arrivò anche a Budapest. (Il grande poeta ungherese Endre Ady ne scrisse sulla rivista «Nyugat» dicendo che fra due serate tenutesi contemporaneamente, quella di Thomas Mann e quella di Karl Kraus, avrebbe preferito andare a quest'ultima).
- Kraus fondò «Die Fackel», una rivista del tutto particolare, nel 1899 (–1933). Il primo numero di Die Fackel uscì in 500 copie, ma grazie all'interesse che riuscì a suscitare se ne fece una ristampa, fino ad arrivare anche a 30.000 copie. In un primo tempo uscì due o tre volte al mese, poi in periodi vari. Ne furono complessivamente pubblicati 922 numeri, contenenti saggi, poesie, aforismi, tutti a carattere satirico. Kraus aveva fra i suoi collaboratori personalità come Egon Friedell, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Heinrich Mann, Arnold Schönberg, August Strindberg, Gerog Trakl, Frank Wedekind, Franz Werfel, Houston Stewart Chamberlain e Oscar Wilde. Dopo più di un decennio di lavoro redazionale con vari collaboratori, Kraus ne divenne non solo redattore ma anche unico collaboratore. – Dopo il 1911 la scrisse dunque da solo, raccogliendo talvolta in volumi i suoi scritti: ne risultarono sette volumi di saggi, tre raccolte di aforismi e nove volumi di poesie su letteratura, teatro, commercio, legge, morale, guerra, e sul risvolto disumano di critica e stampa.
- <sup>12</sup> Il dramma è stato infatti rappresentato raramente: Kraus negò il permesso di farlo sia a Reinhardt che a Piscator. Fu poi ripreso da Luca Ronconi che lo presentò al Teatro Stabile di Torino nel 1990, con un approccio teatrale del tutto innovativo, caratteristico delle sue regie (che prevede, ad esempio, l'introduzione di palcoscenici paralleli per rendere la complessità del dramma).
- <sup>13</sup> Vorrei ringraziare Gerardo Guccini per i suoi suggerimenti che mi hanno aiutato nel mio lavoro.
- <sup>14</sup> *Angelica. Dramma satirico in 3 atti*, a cura di P. PUPPA, Metauro Edizioni, Pesaro, 2004.
- <sup>15</sup> Cfr. S. R. NICHOLSON, *British Theatre and the Red Peril. The Portrayal of Communism*, Exeter, Devon, University of Exeter Press, 1999. p. 100.
- <sup>16</sup> Ivi, p. 101–102.
- <sup>17</sup> Woolf pubblicò anche un saggio contro la guerra: *Three Guineas*, The Estate of Virginia Woolf, 1937.
- <sup>18</sup> Cfr. R. GANDOLFI, *La prima regista*, Roma, Bulzoni, 2003.
- <sup>19</sup> Arbeiter-Theatre-Bund Deutschland
- <sup>20</sup> Dopo la presa del potere da parte dei nazisti, Bertolt Brecht lasciò la Germania emigrando prima in Danimarca e poi, nel 1941, negli Stati Uniti, per tornare infine «a casa», nella Germania dell'Est, nel 1948 e fondare il Berliner Ensemble nel 1949. Vorrei ricordare i drammi più importanti per il nostro argomento: *Baal* (1918), *Dreigroschenoper* (1928), *Mann ist Mann* (1926), *Mutter Courage und Ihre Kinder* (1939), *Leben des Galilei* (1939), *Der Gute Mensch von Sezuan* (1938–40), *Der kaukasische Kreidekreis* (1944), *Arturo Ui* (1941), *Schweyk in zweiten Weltkriege* (1941–44), *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Volkstück, 1940–41), *Die Gewehre der Frau Carrar* (1937).
- <sup>21</sup> *The Resistible Rise of Arturo Ui. A Gangster Spectacle* adattamento di George Tabori, musica di Hans-Dieter Hosalla, Samuel French, Inc. N.Y., London, Toronto, 1972, p. 128.
- <sup>22</sup> È uscito nel 2005 il libro della studiosa tedesca, E. FISCHER-LICHTE, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London, Routledge 2005. Il saggio, scritto probabilmente subito dopo l'11 settembre, prende in esame il «rituale» e il sacrificio partendo dalle teorie della performance art. La studiosa tratta del teatro di massa nelle società totalitarie e nelle democrazie nel periodo fra le due guerre e negli ultimi decenni. Considera il sacrificio come fattore determinante condiviso non solo dal teatro di massa, ma come parte integrante delle società totalitarie che prevedono il sacrificio come elemento essenziale per la formazione di una coscienza, di una collettività nuova pronta a portare avanti le utopie politiche da loro suggerite. L'autrice tiene a sottolineare il fatto che sia il teatro che segue la rivoluzione sovietica e che dura fino alla fine della

- guerra civile, sia il breve periodo del teatro del movimento Thingspiel, cioè fra il 1933-36 del Terzo Reich, malgrado abbia un carattere propagandistico non autoritario in sé, e crei una comunità tra gli spettatori, ha un'influenza che non oltrepassa necessariamente la durata dello spettacolo.
- <sup>23</sup> La studiosa tedesca Erika Fischer-Lichte vede negli spettacoli di massa nelle dittature una realizzazione dell'immaginario di una comunità immaginaria che ha bisogno del sacrificio per la costruzione di una nuova identità collettiva, ragione per la quale teatralità e rituale vengono amalgamati per sostituire la perdita della solidarietà e per colmare la disintegrazione della società, cfr. *Theatre, sacrifice, ritual*, op. cit., p. 198.
- <sup>24</sup> In Ungheria Béla Balázs, direttore artistico del movimento del Teatro Agit-prop in Germania nel periodo della Repubblica di Weimar, è più noto come autore di testi per opere di Bartók, meno in quanto autore di fiabe surrealiste o in quanto teorico del cinema. Questa sua esperienza è descritta nel volume B. BALÁZS, *Scritti di teatro*, a cura di E. CASINI ROPA, La casa Usher, 1980. Nella postfazione a p. 110 cita B.B.:
- «Ci fu però un teatro in quegli anni in Germania, che non aveva né prime sensazionali, né registi condottieri che combattessero sulla scena brillanti battaglie artistiche, né sbandieramenti di grossi critici, né grandi attori. Anzi non aveva proprio attori, né veri palcoscenici! Era un teatro di amatori, se si vuole, benché non fosse la recitazione che i suoi membri amavano di più, questi amatori e odiatori. Era anche la più grande organizzazione teatrale non soltanto di Berlino e di tutta la Germania, ma (fatta eccezione per l'Unione Sovietica) dell'Europa intera. Nel 1930 contava circa 10.000 membri. Era un movimento di massa. Un teatro di lotta che esigeva immenso spirito di sacrificio, che ha avuto molti eroi e martiri e una storia eroica che un giorno i bambini tedeschi studieranno nelle scuole. Perché non era lo stile scenico che voleva cambiare, ma il mondo. Portava il nome ATBD: Lega del Teatro Operaio Tedesco. Ebbe la grande fortuna, e il grande onore, di essere per alcuni anni direttore artistico di questa organizzazione e durante tutto il tempo del mio soggiorno a Berlino fui a capo del gruppo che si chiamava 'Gli eretici' (Die Ketzler)».
- <sup>25</sup> Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Theatre, sacrifice, ritual*, op. cit., p. 98. La studiosa afferma che spettacoli di massa del genere ebbero una grande influenza sul cinema di Eisenstein, per esempio sul film *Ottobre*.
- <sup>26</sup> Le novità introdotte però da questi teatri di massa sparirono purtroppo velocemente dalla scena, insieme a tutta l'avanguardia. Per quel che riguarda il filone politico, l'ideologia che vi stava dietro in forma didattica e propagandistica si è consumata e sparita in circostanze ormai ben note. Ricordiamo in un primo momento come collaborazioni fra i maggiori artisti dell'epoca come Marc Chagall o Vasilij Kandinskij che lavorarono anche per il teatro (il primo per i teatri ebraici, yiddish) tutta la cultura che essi rappresentarono sono stati fatti scomparire negli anni a venire nell'Unione Sovietica.
- <sup>27</sup> Cfr. D. KOSZTOLÁNYI in Nyugat, 1925.
- <sup>28</sup> La danza, il movimento e il culto del corpo contribuiscono in modo determinante allo spettacolo teatrale; tali contributi si riscontrano già nelle avanguardie, poi con forza ancora maggiore nel cabaret e nelle forme teatrali che si avvicinano al cabaret e, in particolare negli ultimi decenni del Novecento, nella nascita (o rinascita) di una nuova teatralità. Si potrebbero considerare anche i rapporti con la musica, quelli con la cultura di massa, filoni che possono anche incontrarsi: basti pensare all'ungherese Béla Bartók.
- <sup>29</sup> 1885–1935.
- <sup>30</sup> Nella prima metà del Novecento si formano due indirizzi principali nel balletto: il balletto basato sull'azione scenica (Fokin) e poi il balletto sinfonico senza azione (Nijinski–Balachine). Sulla danza moderna, che si stacca dal balletto classico e punta sulla spontaneità e sulla realizzazione di se stessi, cfr. J. KÁRMÁN, E. MAKOVICSNÉ LANDOR, *Esztétikus testképző gimnasztika*, Budapest, Semmelweis Kiadó, 2005, p. 11. (Le autrici citano G. KÖRTVÉLYES, *Táncművészet*.)

- <sup>7</sup> Per quel che riguarda l'esercizio fisico, i concetti e le tecniche di questi caposcuola sono stati poi ripresi quando la formazione di fisioterapisti è stata ripristinata e sono tuttora insegnati. Anche se non del tutto nelle forme originali, questi concetti e queste tecniche vengono ancora seguiti. La *Körperkultur* sarà alla base di movimenti vari in Germania.
- <sup>32</sup> M. CARLSON, *Performance a Critical Introduction*, New York and London, Routledge, 2004 (1a edizione 1996), p. 100.
- <sup>33</sup> Il dramma è stato messo in scena nei teatri seguenti: Malvern Festival 1938; Saville November 22 1938; St. James's 30 January 1939; Grand Leeds August 28 1939; Art Cambridge 30 October 1939; Wimbledon 25 March 1940; New Theatre Oxford 12 February 1940; Prince of Wales, Cardiff 8 January 1940; Mermaid 4 November 1971.
- <sup>34</sup> Cfr. G.B. SHAW, *Teatro (Vol. I.) Commedie sgradevoli e gradevoli*, Introduzione di Bertolt Brecht, Roma, Newton Compton Edl, 1974, pp. 7–11. Originariamente: Berliner Börsen-Courier 25 Luglio 1926, riprodotto in *Modern Drama*, II. Settembre 1959.
- <sup>35</sup> In realtà quella commissione aveva tra i suoi membri intellettuali dello spessore di Madame Curie e di Albert Einstein. Quest'ultimo si dimise dopo l'ascesa al potere di Hitler.
- <sup>36</sup> Tra i suoi ritratti ricordo quelli di Graham Greene, Evelyn Waugh, H.G. Wells, Arnold Wesker, E.M. Foster, come anche quelli di uomini politici.
- <sup>37</sup> Cfr. S. NICHOLSON, *British theatre*, op. cit., e D. SHELFORD and S. R. NICHOLSON, *The Lord Chamberlain Regrets, A history of British Theatre Censorship*, The British Library 2004.
- <sup>38</sup> *The Lord Chamberlain Regrets*, op. cit. p. 59.
- <sup>39</sup> *Ivi*. p. 60.
- <sup>40</sup> *Ibidem*. la lettera è datata del 21 Giugno 1938.
- <sup>41</sup> P. FERRARA a cura di, *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Roma 2004, voll. 2 (Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti CLX).
- <sup>42</sup> Cfr. P. FERRARA, *Censura*, op. cit., Introduzione, pp. 3–100.
- <sup>43</sup> G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna, 1994, p. 4.
- <sup>44</sup> G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, op. cit.