



Paolo Caponi, *Otello in camicia nera.*
Shakespeare, la censura e la regia
nel ventennio fascista

(Roma, Bulzoni, 2018, pp. 134, ISBN 978-886-897-115-1)

di Ilaria Villa

Nella presentazione in quarta di copertina della collana "Le fonti dello spettacolo teatrale", della quale *Otello in camicia nera* fa parte, Valentina Garavaglia spiega che lo scopo del progetto editoriale è quello di far progredire gli studi di storia del teatro ponendo attenzione alla "ricerca delle fonti originali, [...] degli elementi autentici da riscoprire negli archivi, nei manoscritti, nei documenti d'ogni epoca e provenienza": ed è proprio la cura per le fonti il primo aspetto che si nota di questo libro. Per fotografare in modo il più possibile vicino alla realtà storica lo sviluppo del teatro shakespeariano durante il fascismo, infatti, Paolo Caponi ha condotto una meticolosa ricerca archivistica, consultando documenti dell'epoca, bollettini ufficiali, memorie e testimonianze dirette. L'accuratezza del lavoro di ricerca si intuisce soprattutto dall'ultima sezione del libro prima dell'indice dei nomi, intitolata "Percorsi di documentazione bibliografica" (117-



127), in cui Caponi spiega di quali fonti si è servito per questo lavoro e offre indicazioni sulla saggistica ad oggi disponibile riguardante i diversi argomenti toccati.

Nel suo insieme, il volume traccia un quadro preciso e approfondito del teatro nell'Italia fascista, un periodo difficile e contraddittorio, caratterizzato dalla presenza incostante della censura statale, più o meno organizzata a seconda degli anni, dei particolari mezzi di espressione artistica e, perché no, dei singoli casi di distrazione (divertente il caso del romanzo *Sambadù, amore negro*, citato alle pagine 68-72, che era inizialmente scampato alle maglie della censura e che fece scandalo). Come Caponi spiega nel corso del libro, durante il ventennio in Italia iniziò a diffondersi il nuovo teatro di regia, contrapposto al teatro tradizionale dell'attore/mattatore. Il teatro di regia, in realtà, in quanto novità proveniente dall'estero fece fatica ad affermarsi nell'Italia mussoliniana, ma trovò comunque espressione grazie al contributo di alcuni registi – Max Reinhardt e Pietro Scharoff su tutti – che misero in pratica questa nuova forma di teatro proprio nella rappresentazione di testi shakespeariani. Caponi si concentra soprattutto sulla regia di Scharoff, eclissata da quella di altri grandi artisti ma in realtà, a suo parere, da rivalutare. Il libro si costruisce quindi come una progressione graduale che accoglie il lettore in un settore ancora poco studiato e lo guida fino all'analisi delle messe in scena dell'*Otello* di Scharoff (1933 e 1940).

Dopo la "Premessa" di Anna Anzi, il volume inizia con un'introduzione che esamina l'importanza di Shakespeare nel canone letterario italiano e il contributo fondamentale dei testi shakespeariani nell'affermazione del teatro di regia. Per quanto riguarda la canonizzazione di Shakespeare, Caponi non si limita a prendere atto della sua presenza sui palcoscenici italiani del ventennio ("Shakespeare è un autore straniero, praticamente l'unico autore straniero, che si poté avvicinare a vari livelli perché non colpito da alcuna restrizione censoria", 19), ma evidenzia un fattore di popolarità ancora poco esplorato: la sua influenza nelle opere di altri autori e di altre discipline, a dimostrazione del fatto che il bardo era ormai diventato un punto di riferimento, che le sue opere erano abbastanza conosciute da essere riciclate e parodiate, che i suoi personaggi facevano parte di "una dimensione proverbiale e stereotipica" (21).

Il primo capitolo, incentrato sulla censura, descrive l'evoluzione e il funzionamento degli organi preposti al controllo di pubblicazioni letterarie, giornali, cinema, radio e teatro; qui Caponi si concentra soprattutto sulle attività della censura libraria, che riguardavano da una parte la stretta sulle traduzioni di opere straniere, soprattutto se provenienti da nazioni nemiche, dall'altra la riscrittura delle opere passate che potevano essere adattate alla cultura fascista. A questo proposito, fa quasi sorridere – se non fosse per l'agghiacciante indifferenza verso il valore delle opere letterarie – il brano preso da una relazione del 1943 della Direzione Generale della Stampa, in cui un funzionario ipotizzava che una "trentina di revisori" potesse avere successo nell'esaminare e modificare "qualche decina di migliaia di opere" in un paio d'anni (41-42). Per quanto riguarda il teatro, invece, colpisce il passaggio tratto da una rassegna stampa del 1942, in cui si insinuava che il successo di una commedia francese (un successo politicamente inaccettabile) fosse da imputare alla presenza di ebrei tra il pubblico (33).



Il secondo capitolo esplora più nel dettaglio la questione della censura teatrale. In questo settore crebbe negli anni il potere e la discrezionalità di una singola persona, Leopoldo Zurlo, che si occupava di accettare o rifiutare i copioni di cui veniva proposta la rappresentazione, e che apportava spesso consistenti modifiche ai testi respinti, corredandoli di lunghe note e argomentazioni. La fonte principale di questo capitolo è il volume di memorie pubblicato dallo stesso Zurlo nel 1952; Caponi ha, però, provveduto a consultare i verbali originali dei copioni annotati da Zurlo conservati nell'Archivio Centrale di Stato e ci fa sapere con una punta di ironia che dal confronto tra i verbali e le memorie "si può evincere, piuttosto agevolmente, una certa discrepanza tra la mitezza sbandierata poi e le materiali sforbiciature eseguite prima". Restringendo progressivamente il campo per passare dal funzionamento della censura teatrale in generale alla fortuna sulle scene di Shakespeare in particolare, Caponi esamina le alterne fortune degli autori stranieri nel teatro italiano: dopo l'invasione italiana dell'Etiopia, infatti, il governo fascista decise di penalizzare le produzioni letterarie e artistiche provenienti dai paesi che avevano aderito alle sanzioni decretate dalla Società delle Nazioni, tra cui il Regno Unito. Dopo il 1935 la presenza di autori inglesi, francesi e americani nell'editoria e nei teatri italiani crollò; ciononostante, Shakespeare continuò ad essere rappresentato grazie al suo status di 'classico' ormai riconosciuto. Persino le traduzioni del bardo videro, paradossalmente, un primo miglioramento proprio in questo periodo, grazie alla collana di traduzioni con testo a fronte e note pubblicata da Sansoni.

Il terzo capitolo si apre con un'analisi della rappresentazione del corpo nero durante il fascismo, dai corpi nudi delle donne dei paesi colonizzati mostrate nei documentari dell'Istituto LUCE e nelle cartoline di propaganda al già citato romanzo rosa *Sambadù*, per poi tornare sulla canonizzazione di Shakespeare anticipata nell'introduzione. Particolarmente utili alla progressione generale dell'argomentazione del volume sono i punti in cui si evidenzia la fortuna dell'*Otello*, soprattutto nella cultura popolare. Per mostrarne la posizione ormai centrale nel canone italiano, Caponi cita l'*Otello* tradotto/riscritto per la scuola da Carlo Formichi nel 1925, naturalmente emendato di qualunque riferimento sessuale; i maldestri tentativi della critica letteraria italiana di dimostrare che Shakespeare sarebbe stato in realtà un autore nostrano (77-78); i melodrammi di Giuseppe Verdi (*Macbeth*, *Falstaff* e, naturalmente, *Otello*), che consolidarono la presenza del bardo in Italia e, addirittura, ne influenzarono le traduzioni, come già accennato nell'introduzione (21); e, infine, il peculiare caso del racconto del 1931 *Mariagrazia*, scritto sotto pseudonimo ma recentemente attribuito a Elio Vittorini, in cui si notano echi shakespeariani e verdiani.

L'ultima parte di questo terzo capitolo, che porta a conclusione il volume, è dedicata alla "marcia lenta ma inarrestabile del teatro di regia" di quegli anni (85) e al contributo alla diffusione del teatro di regia portato da Pietro Scharoff, che mise in scena l'*Otello* una prima volta nel 1933 nel cortile di Palazzo Ducale a Venezia e una seconda volta nel 1940 al Teatro Eliseo di Roma. Anche qui, come nel resto del libro, si può notare l'attenzione alle fonti di Caponi, che cita lettere personali di attori e intellettuali italiani



per sondare il loro atteggiamento nei confronti del teatro di regia. Sono inoltre riportate le recensioni delle due messe in scena dell'*Otello* di Scharoff, la seconda delle quali si contrappose all'*Otello* di Renzo Ricci (1941 e 1943), regista e primo attore di vecchio stampo: grazie alle recensioni, Caponi non solo può fornire il maggior numero possibile di informazioni su un 'qui e ora' ormai passato da svariati decenni, ma può anche sottolineare come la critica teatrale del tempo fosse ancora ferma a vecchie concezioni del teatro e chiusa alle novità provenienti dall'estero, in linea con quanto richiesto dall'ideologia fascista.

Ilaria Villa

Università degli Studi di Milano

ilaria.villa@unimi.it