

# STORIA DEL TEATRO

## 1 Prima del teatro - le origini

I riti religiosi delle tribù primitive, con le loro danze sacre e pantomime rituali, in cui lo stregone interpreta la parte del Dio, sono probabilmente le forme più arcaiche di ciò che chiamiamo *teatro*. Parimenti l'attitudine umana alla narrazione ed al racconto fantastico alimenta le varie espressioni letterarie che, a loro volta, ispirano i soggetti teatrali in tutte le epoche.

Dunque, come per gran parte delle attività artistiche umane, anche alle origini del teatro troviamo legami con la magia, l'irrazionale, la spiritualità, la fantasia, il sogno, doti di questo strano animale che è l'*homo sapiens*.

Da un punto di vista individuale possiamo dire che ognuno di noi inizia a *fare teatro* fin dalla prima infanzia, con il gioco del "facciamo finta che ...". Tanto le bambine, quando con le proprie bambole assumono gli atteggiamenti della mamma che insegna, coccola e rimprovera, quanto i bambini che agiscono come astronauti impegnati in scontri furibondi con i feroci extra-terrestri, fanno del *teatro*. Ciò considerato possiamo dunque affermare che *l'arte del teatro*, ovvero la capacità di rappresentare la propria personale interpretazione e rielaborazione della realtà, è una dote innata dell'animale di cui sopra.

## 2 Il teatro greco

Tuttavia, il teatro, inteso come forma di spettacolo con regole codificate, ospitato in un edificio appositamente realizzato, nasce, in occidente, con la civiltà ellenica, nel V secolo a.C. (Trascurerò in questa trattazione le forme del teatro orientale, dalle danze balinesi e thailandesi, al teatro giapponese del No al teatro Kabuki, alle pantomime cinesi di strada con i grandi draghi di cartapesta, così come ignorerò volutamente ogni riferimento al circo, equestre e non - che sono tutte forme di spettacolo di cui pure sarebbe interessante esaminare le relazioni con il teatro di cui trattiamo -).

La storia del teatro greco è la storia dell'ascesa, splendore e declino di una grande cultura a ispirazione democratica che conobbe il suo apogeo in quel breve periodo denominato "età di Pericle" (445-429) e che vide la contem-

poranea fioritura dei tre massimi tragici dell'antichità: Eschilo, Sofocle e Euripide.

Naturalmente il passaggio dai riti primitivi, che si svolgevano principalmente in onore del dio Dioniso, al teatro vero e proprio avvenne in modo graduale; in questo processo un ruolo particolarmente rilevante lo ebbe il leggendario poeta Tespi, che introdusse il primo attore, con tutte le complicazioni dell'azione drammatica che ne seguirono: cambi di maschere, necessità di uno spazio dedicato che sottolineasse la separazione dei ruoli tra l'attore e gli altri partecipanti all'azione scenica (il pubblico).

Orazio ci racconta che Tespi si spostava da una città all'altra dell'Attica con un carro sul quale innalzava un palco; due attori con i visi dipinti vi cantavano cori di argomento storico. Una leggenda tanto radicata che sul campanile di Giotto a Firenze troviamo "*il carro di Tespi*" raffigurato in una formella realizzata da Luca Pisano nel XIV secolo d.C.!

## **2.1 Com'è strutturato l'edificio**

Si arriva così, gradualmente, al teatro greco, inteso anche come edificio. Fu proprio Pericle ad avere l'idea di adibire alle rappresentazioni teatrali una struttura edificata, un "*odéion*" (tale termine - Odeon -, ancora oggi in uso come nome proprio per molti locali di spettacolo, fu utilizzato in seguito, in particolare nel periodo romano, per indicare teatri coperti e, quindi, di minore capienza). Il teatro greco consiste in una gradinata semicircolare, detta "*cavea*", in cui trova posto il pubblico, che vi accede attraverso appositi passaggi detti "*vomitori*". Ai piedi della gradinata si torva un semicerchio, chiamato "*orchestra*" in cui trova posto il "*coro*", una sorta di trait d'union tra pubblico ed attore ed, infine, la "*scena*", disposta qualche metro più in alto, costituita da una piattaforma rettangolare, larga quanto il diametro del teatro, ma poco profonda, a confronto con i palcoscenici a cui siamo abituati. Sotto la scena, vi sono dei locali di servizio, in cui l'attore si prepara e da cui entra in scena, a volte issato da un montacarichi. In alcuni casi non esiste alcun fondale, come nello splendido teatro di Taormina, costruito su un'altura da cui si ammirano il mare, la costa messinese e catanese, l'Etna. In altri casi la scena è posta poco più in alto dell'orchestra e non ha locali sottostanti; in questo caso il fondale è costituito da una parete ornata da lesene, archi e colonne, che serve per nascondere l'attore quando è fuori scena.

## **2.2 Tipi di spettacolo: Tragedia e Commedia**

Le rappresentazioni che si tenevano in questi edifici erano di due tipi, assai diversi fra loro: tragedia e commedia.

### 2.2.1 La Tragedia

Le regole del teatro classico prevedono che sulla scena non vi siano mai più di tre attori, che interpretano quindi più personaggi: questi erano denominati, secondo l'importanza del loro ruolo nella storia, "*protagonista*", "*deuteragonista*", "*tritagonista*". Inizialmente, però, l'attore era uno solo. Fino al V secolo, il primo attore coincideva con l'autore stesso della tragedia; in seguito le tragedie furono rappresentate da attori professionisti. La maschera era un elemento fisso del costume degli interpreti: essa era necessaria per i continui cambiamenti di ruolo compiuti dagli attori; un altro elemento decisamente caratterizzante del loro costume erano le calzature, dette "*coturni*", una sorta di sandali con altissima suola di legno, atta ad ingrandire le dimensioni dei corpi degli attori.

Vi erano poi i trenta "*coreuti*", i componenti del coro, che prendevano parte attiva all'azione e spesso dialogavano con i personaggi. Essi agivano nell'orchestra, divisi in due semicori e guidati da un "*corifeo*".

#### *I principali autori*

**Eschilo**, il primo dei tre grandi tragici greci, portò da uno a due il numero degli attori. Di Eschilo ricordiamo *L'Orestide*, un ciclo di tre tragedie: *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*.

Successivamente, **Sofocle**, considerato il più grande fra i tre tragici, portò a tre il numero degli attori. Di Sofocle ricordiamo *Edipo Re* ed *Antigone*.

**Euripide**, di poco più giovane di Sofocle viene tradizionalmente considerato come il rappresentante del declino della democrazia ateniese. Di Euripide ricordiamo *Medea*.

### 2.2.2 La commedia

I caratteri della commedia attica antica, in sintesi, erano i seguenti:

1. la stravaganza, per colpire la fantasia del pubblico;
2. la satira, violenta e personale, che coinvolgeva tutti i personaggi pubblici del tempo, dai politici ai poeti;
3. l'elemento buffonesco, che talvolta degenerava nel triviale.

Altra caratteristica erano i bizzarri travestimenti del coro, che interpretava spesso elementi naturali, come rane, nuvole o vespe.

Molto ricca era l'espressione linguistica, che si piegava a tutte le esigenze di giochi di parole, doppi sensi, motti, proverbi, espressioni popolari.

Dal punto di vista strutturale, ogni commedia era divisa in due parti, separate dalla "*parabasi*", canto del coro che spezzava l'illusione scenica e veniva al proscenio per parlare al pubblico a nome del poeta.

La prima parte consisteva in una sorta di antefatto in cui attori e coro esponevano un progetto di solito bizzarro e originale che il protagonista si pro-

poneva di realizzare. La seconda parte consisteva in una serie di quadri, sorta di sketch, alternati a canti.

### *I principali autori*

**Aristofane** fu il maggior esponente della commedia attica antica. Di lui ricordiamo: *Le Nuvole*, *La Pace*, *Gli Uccelli*, *Lisistrata*, *Le Rane*.

Con la fine dell'età di Pericle, ad Atene fu proibita la satira personale e molto limitata la libertà d'espressione.

La commedia si limitò allora alla rappresentazione di una situazione destinata a complicarsi progressivamente allo svolgersi dell'azione, fino allo scioglimento finale.

Tale commedia, cosiddetta attica nuova, ebbe il suo massimo esponente in **Menandro** ed esercitò una forte influenza sul teatro romano.

Di Menandro ci è pervenuta una sola commedia: *Il Misanthropo*.

## 3 Il teatro romano

### **3.1 Prima dell'influsso greco**

Le forme embrionali di teatro a Roma sono costituite da riti rustici quali i "fescennini", le "sature" e le "atellane".

I **fescennini** erano dialoghi campagnoli che venivano cantati dai contadini in occasione delle feste del raccolto, nelle quali essi, con il volto dipinto di mosto o coperto di rozze maschere, usavano scambiarsi beffe e ingiurie.

La **satura** era un tipo di spettacolo composito, che prevedeva in rapida successione lazzi e danze, canti e dialoghi. Sembra che il nome abbia un'origine gastronomica, in quanto deriva da lanx satura, un piatto colmo di prodotti della terra offerto agli dei durante un rito collettivo. Famosa l'osservazione di Quintiliano: "Satura tota nostra est", con cui orgogliosamente sottolineava la totale originalità di questa forma teatrale e, in seguito, letteraria.

L'**atellana** era un tipo di farsa con dialoghi improvvisati e tipi fissi, ognuno individuato da un preciso carattere; per la presenza di questi due elementi peculiari, improvvisazione tipo fisso, è tradizionalmente considerata antecedente della Commedia dell'Arte.

### **3.2 Dopo l'influsso greco**

Con la conquista della Grecia, il teatro romano subì l'influenza di questa cultura di gran lunga più evoluta: sia le commedie che le tragedie venivano

tradotte o riprese dai modelli greci, pur mantenendo comunque elementi romani. I generi che si diffusero a Roma da questo momento furono la “*palliata*” (commedia di argomento greco), la “*togata*” (commedia di argomento romano), la “*coturnata*” (tragedia di argomento greco), la “*praetexta*” (tragedia di argomento romano).

Il pubblico romano tuttavia era molto più attratto da altre forme di spettacolo, quali i giochi e le gare atletiche. Queste forme di esibizione acquisirono, nel periodo imperiale, una tale importanza da rappresentare il vero spettacolo romano, al punto da ridurre tragedie e commedie ad accidentali manifestazioni di cultura grecizzante.

### **3.3 Altri edifici per lo spettacolo (*anfiteatro, circo, stadio*)**

Questa tendenza comportò il sorgere di nuovi e più grandi edifici in cui ospitare gli spettacoli gladiatori, le corse delle bighe, eccetera. Nasce così l'*anfiteatro*, costituito dall'unione di due teatri contrapposti, a formare un cerchio o un'ellisse, in cui le due “orchestre”, unite, costituiscono l'arena in cui si esibiscono gli atleti o dove, in ogni caso, avviene lo spettacolo, mentre la “scena” scompare del tutto. Per le corse delle bighe viene costruito un edificio, il *circo*, in cui, di fronte ad una cavea, o fra due cavee contrapposte sono collocati due lunghi rettilinei, a loro volta contrapposti e costituiti anch'essi da gradinate destinate ad ospitare il pubblico. Le dimensioni colossali di tali edifici dimostravano la potenza dell'impero e l'importanza dei giochi nell'antica Roma. In ogni caso, anche l'edificio-modello per le gare sportive, deriva dalla Grecia: infatti lo *stadio* (da “*stadion*”, stallo in cui trovava posto lo spettatore) venne realizzato per la prima volta in Olimpia, nel Peloponneso, ed utilizzato per le olimpiadi antiche, fino al 776 a.C. L'importanza di tali edifici fu tale che la loro lunghezza standard fu assunta quale unità di misura, lo “stadio”, appunto (circa 177 m nel sistema attico, circa 185 m nel sistema alessandrino).

### **3.4 Natura dello Stato e gusti popolari**

Rispetto a quella greca, l'organizzazione romana dello stato segna, se non una svolta, certo un'accentuazione in senso imperialista e, sicuramente, un abbassamento nel livello di democrazia. I “valori” dominanti nell'epoca romana contengono una dose di violenza tale da rendere accettabili al grande pubblico spettacoli cruenti come i giochi del circo, nei quali, di fronte all'esigenza di divertire il pubblico, la stessa vita umana perde ogni valore, e dove una singola persona ha il potere di decidere, con la semplice posizione del proprio pollice, la vita o la morte altrui.

Il contrasto tra gli spettacoli amati dal pubblico ateniese e quelli prediletti dal pubblico romano è la più chiara testimonianza della differenza fra le

due civiltà. E anche oggi, se cerchiamo una cartina di tornasole per misurare l'evoluzione o l'involuzione del livello civile e culturale del nostro tempo, non dobbiamo fare altro che osservare la qualità e la natura degli spettacoli che il pubblico predilige. Questa analisi, ancorché deprimente, ci permetterà di capire più chiaramente quanto l'orientamento sociale dei grandi poteri condizioni la cultura di massa.

### **3.5 I principali autori (predominanza del teatro comico)**

Del teatro romano ci sono pervenute soprattutto le commedie, anche se non sono mancati autori di tragedie, come ad esempio **Seneca** autore di tragedie per lo più ispirate ai classici greci (e che fu tra l'altro precettore di Nerone). I principali autori di commedie sono **Plauto**, di cui ricordiamo, soprattutto *Miles gloriosus* e **Terenzio**, autore, tra l'altro, di *Andria*, *Eunuchus*, *La suocera*.

### **3.6 L'attore nella società romana**

Le commedie ed altri spettacoli più licenziosi venivano rappresentati da attori professionisti riuniti in compagnie, chiamate "greggi" dai Romani in senso dispregiativo, in cui lavoravano anche le donne; le loro condizioni di vita erano decisamente misere e la loro professione veniva considerata infamante.

## 4 Il teatro medievale

### **4.1 Messa al bando del teatro e scomparsa dell'attore**

In età medievale il teatro, emblema della decadenza della civiltà romana, pagano e in antitesi con la morale cristiana, viene duramente condannato dalla Chiesa in diversi sinodi e concili (Tours 813 Parigi 829, Eichstadt) che ne reprime le manifestazioni definendoli: "instrumenta damnationis". I giullari vengono condannati perché "girovagus" in quanto vagabondi fuori dall'organizzazione sociale, "turpis" in quanto colui che stravolge, con travestimenti vari, l'immagine naturale e "vanus" perché è empirico, contrario alle regole e perché non produce nulla di utile.

### **4.2 sopravvivenza dello spettacolo comico e buffonesco nelle corti**

Lo spettacolo comico e buffonesco, perseguitato nelle sue esibizioni pubbliche, sopravvive nelle corti grazie ad artisti vagabondi, i giullari, gli unici

attori professionisti rimasti nella civiltà medievale: a loro si deve la sopravvivenza di una tradizione mimico-burlesca che riemergerà più tardi nel dramma sacro.

### **4.3 Drammi liturgici**

In tutta Europa, la necessità di diffondere il messaggio cristiano aveva portato alla creazione di forme liturgiche dialogate, i drammi liturgici che raccontavano i principali episodi della vita di Cristo in forma di domande e risposte tra il sacerdote e i chierici. Tali dialoghi erano cantati e prendevano il nome di *tropi*. A questi tropi si aggiunsero successivamente vere e proprie scene rappresentate dal sacerdote e dai chierici stessi. Tali drammi avevano luogo in chiesa.

### **4.4 Sacre rappresentazioni**

Accanto al dramma liturgico si sviluppa un'altra forma teatrale, la sacra rappresentazione o mistero, che ha anch'essa origine dalla rappresentazione di vicende della vita di Cristo e dei santi, intesa spesso in chiave realistica, arricchita di elementi profani e quotidiani, di costumi, di personaggi e di ricche messinscene. Lo spazio scenico dei misteri non era la chiesa, bensì la piazza, in cui venivano disposti, circolarmente o per lunghezza, una serie di *mansions* o luoghi deputati, sorta di palchi di legno o piattaforme destinati ciascuno a rappresentare un determinato luogo per l'azione drammatica. Non vi erano dunque cambiamenti diacronici di scene, bensì una scena multipla e fissa, che vedeva i diversi luoghi dell'azione allineati in senso spaziale piuttosto che temporale: il Paradiso, la bocca dell'Inferno, la Croce, il sepolcro di Cristo e così via.

Gli interpreti rappresentavano le loro azioni sceniche passando da una *mansion* all'altra, oppure nel caso di spettacoli complessi ed affollati di personaggi, scendevano nella platea, ovvero nello spazio della piazza spesso destinato ad ospitare anche il pubblico.

Gli attori erano dilettanti, appartenenti generalmente a confraternite comunali a cui veniva affidato il compito di organizzare la festa religiosa in occasione della quale lo spettacolo aveva luogo.

## **5 Il teatro rinascimentale**

Nel Quattrocento la civiltà mercantile e comunale lascia il passo alla società delle Signorie, delle Corti, delle élite intellettuali permeate di cultura latina e greca. Il Rinascimento porta nel teatro un profondo rinnovamento,

aprendosi allo studio e all'imitazione, spesso feconda, delle forme drammatiche antiche. Se, per i contenuti delle opere, il teatro rinascimentale si limita all'imitazione o alla trasposizione di testi della commedia Attica nuova, per quanto concerne le strutture sceniche la scoperta del trattato del latino Vitruvio sull'architettura dà impulso ad una serie di studi teorici sull'edificio teatrale.

I palazzi dei Gonzaga, dei Medici, degli Estensi e dei Papi si arricchiscono di un nuovo ambiente: il teatro. La sala è composta da un ampio emiciclo a gradinate, da una orchestra e da una scena rialzata (vicina al modello classico). Profondamente diversa è invece la scena, che è vista da Sebastiano Serlio come l'applicazione della nuova arte della prospettiva e del gusto delle perfezioni geometriche.

Lo studio attento dei classici diffonde tra gli umanisti una profonda conoscenza del teatro greco e romano; molti sono i letterati che si impegnano in traduzioni e rifacimenti delle opere di Plauto e Terenzio. I generi sono, come nel teatro classico, la tragedia, la commedia e il dramma pastorale, generi che il pubblico aveva dimenticato dopo secoli di sacre rappresentazioni; di questi, comunque, la commedia ha più ampia e duratura fortuna.

Ciò trova spiegazione in parte nella indubbia superiorità dei modelli comici rispetto a quelli tragici del mondo latino (molto più conosciuti di quelli greci), in parte nel particolare contesto spettacolare in cui si inserisce la rappresentazione: esso corrisponde infatti alla festa di corte, cerimonia che comprendeva banchetti, cortei, danze e appunto commedie, genere particolarmente congeniale al clima gaio e leggero di questa situazione extra-quotidiana.

Le opere rispettavano rigorosamente quelle regole classiche, tratte dalla Poetica di Aristotele, che detteranno legge in teatro fino alla ribellione del Romanticismo: la divisione del dramma in cinque atti e l'unità di tempo, di luogo e di azione. Poiché il teatro di corte era inserito nell'economia della festa e dunque non apparteneva alla dimensione della vita quotidiana, non esistevano attori né drammaturghi professionisti: ciascuna funzione, dalla scrittura alla recitazione, all'organizzazione dello spettacolo, veniva svolta dagli intellettuali di corte, che nella quotidianità esercitavano tutt'altri mestieri. È il caso di Ludovico Ariosto, autore, fra l'altro, della *Cassaria*, prima commedia regolare messa in scena; di Niccolò Machiavelli, a cui si deve il capolavoro del teatro rinascimentale italiano, *Mandragola*; dello scrittore Pietro Aretino e del filosofo Giordano Bruno, autori rispettivamente de *La Cortigiana* e del *Candelaio*. Il grande pregio di questi testi è l'eleganza della lingua e dello stile e la vivacità dei dialoghi, mentre le situazioni sono quelle del repertorio novellistico tradizionale sulla cui base si costruiscono intrecci complicati. Ovviamente si tratta di un teatro colto ed elitario, desti-

nato alla fruizione di un pubblico perfettamente omogeneo, per cultura e condizione sociale, ai teatranti.

### **5.1 Ruzante e il teatro dialettale**

Durante le feste, e in particolare i matrimoni, c'era l'usanza di comporre buffi dialoghi in dialetto chiamati *mariazi* o *contrast*i o *rime villanesche*: queste erano le composizioni che esprimevano la cultura popolare nel contado padano del secolo XVI.

I tipi e i problemi di queste composizioni erano legati alla tradizione e al medioevo.

Angelo Beolco (Padova 1496-1542) detto il Ruzante, un autore ed attore semiprofessionista della prima metà del Cinquecento, realizzerà l'incontro tra la commedia classica e questi temi popolari, portando nella struttura della commedia la linfa vitale dell'ispirazione contadina e il carattere rusticano comico e ciarliero.

I tipi sembrano scaturire dalla tradizione comica classica, ma, pur essendo fortemente connotati in sé, non sono mai staccati dal loro contesto sociale: ogni personaggio usa il linguaggio dello strato sociale al quale appartiene. L'obiettivo di Ruzante non è descrivere il villano ma rappresentarne la sorte: le sue commedie sono tragedie da ridere, ovvero sono caratterizzate dall'elemento grottesco. I drammi che affliggono la povera gente sono tanti: l'impossibilità di sollevarsi dalla miseria ne *La Bilora*, la paura della guerra ne *Il Parlamento*, l'incapacità di parlare in lingua ne *La Moscheta*.

### **5.2 La commedia dell'arte**

Il Cinquecento è un secolo fondamentale per la storia del teatro, poiché vede la nascita in Europa, in luoghi e forme diverse, del teatro come istituzione. Non solo infatti vengono riscoperti quei generi drammatici in cui si identificherà il teatro di prosa per circa tre secoli – la tragedia, la commedia e il dramma pastorale – ma nasce il moderno professionismo teatrale: per la prima volta, dai tempi dell'antica Roma, gli attori si riuniscono in compagnie con il proposito di fare della propria arte un mestiere, una professione di cui vivere.

L'anno di nascita del professionismo teatrale viene generalmente fissato nel 1545, a cui risale il primo contratto stipulato da una compagnia di comici, quella dell'attore italiano Mafio Zanini e dei suoi soci; ha dunque in tal modo origine, in Italia, uno dei fenomeni più vitali della storia del teatro: la Commedia dell'Arte, cioè "commedia di professionisti", che in principio aveva però il nome di Commedia delle maschere, Commedia all'Improvvisto, o semplicemente Improvvisa.

Fino a tempi recenti, la Commedia dell'Arte è stata considerata una felice e schietta espressione di cultura popolare, che faceva da contraltare al teatro colto delle corti italiane. In realtà ricerche e studi aggiornati hanno ormai messo in luce il doppio statuto alla base di questo fenomeno teatrale, che sembra trarre la propria originalità e vitalità proprio dall'incontro del filone comico-buffonesco di acrobati e saltimbanchi con la tradizione accademico-petrarchesca della cultura di corte. A questo proposito l'arte di questi comici è stata spesso definita come una "recitazione per contrasti": da una parte il linguaggio scenico dei Vecchi e dei Servi (o Zanni), energico, burlesco, che si avvale della deformazione fisica e verbale, dall'altra, il codice realistico - elegante degli Innamorati, legato appunto alla cultura "alta".

Per quanto riguarda le maschere, esse possono essere ricondotte a tre principali tipologie già menzionate: i Vecchi (Pantalone, il Magnifico, il Capitano), i Servi (Arlecchino, Brighella), gli Innamorati (Lindoro, Leandro). Ogni maschera corrisponde a un tipo fisso, ovvero ad un individuo riconoscibile dal nome, dal costume e da precisi connotati fisici, ma variabile sul piano del carattere: ad esempio, Pantalone può essere avaro, furbo o stupido, a seconda delle esigenze dell'azione scenica.

Tali personaggi interagivano tra loro seguendo una logica delle opposizioni, ovvero in maniera conflittuale, ricalcando lo schema drammaturgico della commedia regolare: gli intrecci erano infatti molto simili, così come i caratteri dei personaggi. Ciò che differiva nettamente era la strategia di produzione degli spettacoli: piuttosto che scrivere testi drammatici completi, gli autori, che spesso coincidevano con i comici stessi, fornivano alla compagnia canovacci o scenari, lavori strutturalmente simili ai nostri soggetti cinematografici: si trattava, cioè, del montaggio delle azioni sceniche, dello scheletro della commedia destinato ad essere rivestito sul palcoscenico dalle battute e dai lazzi degli attori.

Questi ultimi, a loro volta, non improvvisavano il loro gioco scenico, come comunemente si crede, bensì pescavano ogni volta nel loro ricco ed eclettico repertorio gestuale e verbale, stratificatosi nel corso della loro carriera. Quello della pura improvvisazione della Commedia dell'Arte è, insomma, un mito da sfatare: i comici – perlomeno quelli appartenenti a compagnie di prim'ordine – non erano dei guitti ignoranti semplicemente dotati di una genialità rozza ed istintiva, ma dei seri professionisti, in possesso di un sapere teatrale fatto di tecniche a volte estremamente raffinate, sulla cui base costruivano di volta in volta la loro partitura scenica.

Questo teatro entusiasmò non soltanto il pubblico delle piazze ma anche quello dei palazzi, per cui ben presto i comici italiani furono chiamati anche presso le corti d'Europa, e, in particolare, presso la corte francese dove, dopo circa un secolo di nomadismo, le migliori compagnie trovarono una

sede stabile, assumendo il nome di Comédie Italienne. Comincia così quel processo di francesizzazione in cui gli studiosi vedono una delle cause principali del declino inesorabile che porterà la Commedia dell'Arte in un vicolo cieco di formule vuote e ripetitive.

### **5.3 Il teatro elisabettiano**

Di poco posteriore alla nascita della Commedia dell'Arte è la manifestazione di un fenomeno teatrale altrettanto vitale in Inghilterra. Poiché esso conosce la sua massima fioritura durante il regno di Elisabetta I (seconda metà del Cinquecento) viene ricordato come teatro elisabettiano. E su questo terreno che si sviluppa fino a raggiungere vette irraggiungibili il genio di Shakespeare, massima espressione di un periodo particolarmente ricco e creativo della storia del teatro, sia essa intesa come produzione di testi drammatici che come evoluzione delle strutture e dell'espressione scenica.

Nel teatro inglese del Cinquecento troviamo due attività teatrali distinte, seppur non antitetiche: da una parte ragazzi del coro delle Cappelle Reali, allievi delle università, delle accademie o degli Inns Court (collegi degli avvocati) che, con buona conoscenza dei classici e di quanto accadeva in campo teatrale negli altri paesi come la Francia, organizzavano fastose rappresentazioni in teatri privati, dall'altra le compagnie girovaghe degli attori professionisti che rappresentavano nelle sale signorili, nei cortili delle locande o nelle piazze dei mercati, semplici scene comiche.

Il Rinascimento italiano ripropone il modello della tragedia classica, la società inglese opera, invece, una selezione dei modelli proposti e predilige la tragedia seneciana che, per il suo carattere sanguinario e violento, è più congeniale al clima storico che aveva preceduto il regno di Elisabetta e che si può sintetizzare come una delle più sanguinose fasi di crisi istituzionale e religiosa.

La costruzione del mito del benessere e della pace ha bisogno di canali di comunicazione, perciò è la stessa Elisabetta ad incoraggiare e promuovere la diffusione dello spettacolo teatrale che, nel giro di pochi anni, diventa un fenomeno tale da non aver paragoni in Europa. Basti pensare che quando a Parigi non vi era che l'Hotel de Bourgogne, a Londra vi erano diciassette teatri pubblici. Il primo, che si chiamava molto semplicemente The Theatre, venne costruito dall'attore James Burbage e inaugurato nel 1577. Il Theatre, e il Globe in seguito, erano teatri dei quali gli attori erano proprietari; il Rose e il Fortune erano proprietà dell'impresario Henslowe che lo era anche della compagnia che prevalentemente vi rappresentava (Admiral's Men).

Il teatro elisabettiano è dunque una realtà di compagnie di professionisti che agiscono in teatri pubblici sotto la protezione di nobili, producendo

spettacoli destinati ad una fruizione vasta ed eterogenea. Un Vagabond Act del 1531 aveva assimilato, come avveniva per i giullari, gli attori inglesi ai mendicanti. Per aggirare questo atto, che li poneva fuori dalla società, gli attori girovaghi si mettevano al servizio di un qualche grande signore, e indossavano la livrea da servitore, senza alcun compenso, per non correre alcun rischio. Nel 1581 un nuovo Vagabond Act precisò che dovevano essere considerati vagabondi solo quegli attori “che non appartengono ad alcun barone”. Ecco quindi fiorire le compagnie Lord Strange’s Men o Earl of Leicester’s Men.

### 5.3.1 L’edificio teatrale nel periodo elisabettiano

Per quanto riguarda lo spazio scenico, i teatri erano costruzioni ottagonali, circolari, o quadrate con tetti di paglia che coprivano le pareti laterali, mentre la zona centrale rimaneva a cielo aperto.

Il palcoscenico era il risultato di una fusione fra la scena classica italiana e la scena multipla medievale: si trattava infatti di un palcoscenico aggettante, detto *apron stage* (palcoscenico a grembiule), che si prolungava oltre l’area tradizionale fino ad occupare circa metà dello spazio della sala.

La scena era dunque dislocata su vari piani, sia in lunghezza che in altezza. Il palco e il baldacchino che pur contigui permettevano di stabilire una distinzione tra le due zone e una distanza tra i personaggi, il primo piano dello sfondo con una tenda o una porta per le numerose apparizioni di fantasmi e personaggi fantastici o per improvvisi nascondimenti, il ridotto celato da questa tenda e la balconata al secondo piano nella quale si svolgevano le scene di assedio o immaginate in alto (sui bastioni o ad un piano superiore o quando un personaggio posto in basso doveva dialogare con l’altro in alto come per la celeberrima scena tra Romeo e Giulietta agivano i musicisti o attori che svolgevano la funzione di coro; le varie aree erano utilizzate dagli attori contemporaneamente.

Il palcoscenico a grembiule, circondato da tre lati dagli spettatori, non creava fratture fra scena e sala, a differenza del palcoscenico classico.

La scena elisabettiana è dunque semplice, articolata e duttile per permettere attraverso l’azione di comprendere l’intero significato dello spettacolo. Questo richiedeva l’appello alla fantasia del pubblico:

### 5.3.2 Shakespeare

Attore secondario di una compagnia, William Shakespeare comincia a scrivere le sue prime opere. Sarà poi con la compagnia di Lord Chamberlain che potrà cominciare a mettere in scena i suoi drammi, continuando a recitare in ruoli secondari poiché pare non possedesse un grande talento d’attore.

Il primo periodo dell’opera di Shakespeare comprende tutti i generi: dalla tragedia seneciana alla commedia plautina: Shakespeare deve fornire co-

pioni alla compagnia e spesso i suoi lavori sono rifacimenti e adattamenti di altri lavori, tanto più che all'epoca non esistevano i diritti d'autore.

In un periodo successivo il drammaturgo scrive soprattutto drammi storici, genere molto apprezzato che si ispirava liberamente alle vicende della storia inglese.

Il terzo periodo della sua produzione drammatica è quello delle grandi tragedie (*Amleto*, *Re Lear*, *Otello*, *Macbeth*), in cui dalla tematica storico-classica passa ad un'indagine più serrata sull'uomo e ad una messa a nudo dell'irrazionalità del reale. La crisi dell'uomo moderno emerge nella sete di potere di Macbeth e diventa disperata e senza cielo nel *Re Lear*, che scopre la non autenticità degli affetti, la solitudine della vecchiaia e il completo sovvertimento di ogni ordine sociale e morale.

Mai nessuno prima di lui, e pochi anche dopo, si sono spinti così avanti nello scandaglio dell'animo umano. I suoi personaggi sono universali perché rappresentano le passioni e i turbamenti dell'esistenza. Gli eroi negativi non sono emblematici di una situazione ma del fascino innegabile che il male esercita sull'uomo. Macbeth non è un carattere fisso: è un uomo normale, con un passato glorioso e un onore immacolato; arriverà al delitto perché non resiste all'attrazione del potere, ma non può godere dei suoi frutti perché il rimorso lo logora. Anche Otello si trova invischiato lentamente e senza avvedersene nel tormento della gelosia, fino al delitto e alla disperazione. L'ambizione di Macbeth, la gelosia di Otello, il tormento esistenziale di Amleto sono tutti elementi che compongono il quadro dell'uomo in conflitto con l'irrazionalità delle situazioni, la forza della natura, la violenza delle passioni.

Quando si parla dell'opera di Shakespeare si deve parlare di "drammi". Egli, come tutti gli elisabettiani, riteneva infatti assurda la distinzione fra tragedia e commedia; nella sua opera si fondono il comico e il tragico, il sublime e il grottesco. Inoltre in una stessa opera ci sono personaggi drammatici e comici, seri e buffi.

## 6 Seicento e settecento

### **6.1 L'edificio teatrale barocco**

Poderosa corrente di ricerca di forma e di movimento, il barocco trova nel teatro possibilità espressive che porteranno ad una trasformazione radicale della scena e alla creazione dell'edificio teatrale moderno.

La ricerca barocca percorre la strada dello spettacolare, del sorprendente, e studia nuovi modi di rappresentare il classico.

Nascono, negli intervalli della tragedia, gli intermezzi, destinati ad acquistare un peso maggiore del dramma stesso. Si danno spettacoli di balletti e mascherate, puri pretesti per creare scenografie originali e fantasiose. Per realizzare tutto ciò è necessario un nuovo tipo di spazio scenico che non è più contenibile nella sala del Principe.

Le caratteristiche che definiscono la forma del nuovo edificio sono: un palcoscenico profondo per consentire la realizzazione di numerose serie di quinte, necessarie per i frequenti cambiamenti di scena che da fissa diventa mutevole; una platea tale che sia consentito a tutti di vedere lo spettacolo della scena nel suo valore prospettico; una buona acustica; e da ultimo, dovendo aprire i teatri al pubblico, una disposizione dei posti che consenta la separazione delle classi sociali.

Prevale soprattutto in Italia e in Francia il tipo di sala ad “alveare”, in cui la platea è un settore unico con panche e pochi posti in piedi, e gli ordini sovrapposti sono una serie di gallerie con suddivisioni radiali oblique, che creano una serie di “celle” chiamate palchetti.

È questo il modello del teatro “all’italiana”, destinato ad imporsi come l’edificio teatrale per eccellenza, e a diffondersi in tutta Europa.

Alla fine del Settecento l’Europa si arricchirà di teatri, spesso consacrati alla lirica, che ancora oggi testimoniano col loro splendore il gusto dell’epoca.

I grandi teatri italiani del Settecento e dei primi dell’Ottocento sono tutti “alveari” con platee inclinate, palchetti radiali, gallerie e un vastissimo palcoscenico.

Ci sono piante a ferro di cavallo come La Scala di Milano e il Teatro Argentina di Roma o La Fenice di Venezia; piante a campana come il S. Carlo di Napoli e ad ellisse tagliata come il Regio di Torino.

Parlando del periodo barocco è curioso sapere che Gian Lorenzo Bernini, nella sua poliedrica carriera artistica di architetto, scultore e scenografo ebbe il tempo anche per cimentarsi come attore e, soprattutto, per comporre più di venti commedie, che rappresentò, in buona parte, in casa sua, per un pubblico da lui scelto.

## **6.2 La Francia: Corneille, Racine, Molière**

In Francia, nel Seicento, da Enrico IV a Luigi XIV si pongono le basi per la realizzazione dell’assolutismo. L’Accademia di Francia e il clima culturale di Versailles in cui confluivano, sotto la protezione del potere, i massimi artisti, contribuiscono a creare un controllo diretto sulla produzione artistica, una rigida osservanza delle regole classiche, un tentativo di monopolizzare la produzione culturale.

I rappresentanti del teatro tragico del grand siècle sono Corneille (*Medea, Il Cid*) e Racine (*Andromaca, Fedra*). L'uno creatore di eroi della chiarezza e della volontà, nemico della passione e della fragilità, creatore di uno stile sublime, talvolta enfatico, in cui il verso è spesso una massima morale lapidaria. L'altro invece è giansenista ed è consapevole della fragilità umana. Come Corneille, Racine attinge le sue storie al repertorio classico, ma preferisce Euripide a Eschilo; i suoi personaggi prediletti sono quelli travolti dalle passioni e dall'amore. I personaggi storici perdono il loro fascino eroico e mettono a nudo il loro dramma interiore, non destano ammirazione ma commozione.

Racine piace ai moderni molto più di Corneille per le complicazioni psicoanalitiche che lo fanno oscillare tra la commozione e la condanna.

Ma il Seicento francese è segnato in modo determinante da Molière: attore, autore, capocomico, creatore della commedia di carattere.

Jean Baptiste Poquelin era un attore che componeva testi per la sua compagnia; poi divenne Molière, beniamino del Re Sole e allievo del grande comico italiano Tiberio Fiorilli, in arte Scaramuccia. Grazie alla vicinanza con i comici italiani l'arte di Molière si arricchisce dei giochi scenici delle Maschere, della incisività delle loro tipologie, della consumata tecnica di recitazione.

Dalla Commedia delle Maschere, Molière prende anche la struttura nella quale poi cala la sua instancabile arte di osservatore di costumi e di attento pittore delle vicende umane. L'opera di Molière, che trasforma la commedia d'intreccio in commedia di carattere, parte dall'osservazione della natura umana. I suoi personaggi sono presi dalla realtà con quel tanto di caricaturale che serve il teatro e quel tanto di vero che serve la satira. Teatro comico, ma anche denuncia delle debolezze umane e dei mali della società.

Interessante perché creato per il teatro è il linguaggio verbale: Molière crea tanti linguaggi quanti sono i suoi personaggi, dal colorito parlato del popolo al registro borghese alla lingua aulica dei pedanti.

Fra i suoi capolavori ricordiamo *L'Avaro, Il Malato immaginario, Il Misanthropo, Tartufo, Il borghese gentiluomo*.

### **6.3 Il melodramma**

Melodramma vuol dire rappresentazione musicale. La musica non era mai stata del tutto estranea allo spettacolo fin dalla tragedia greca; tuttavia il dramma in musica come genere indipendente nasce nel tardo Rinascimento e diviene nel sei e nel settecento la manifestazione più interessante del teatro italiano.

Il Settecento vedrà svilupparsi in modo indipendente il filone dell'opera buffa; la musica prevalere sulla poesia; il cattivo gusto delle situazioni grot-

tesche e lo strapotere dei virtuosi (che piegavano la partitura musicale alle loro esigenze vocali) dominare la scena.

Una vera e propria riforma viene però da Pietro Metastasio il quale dà alla musica una regolamentazione ed un più definito rapporto col testo. Per lui l'accompagnamento strumentale dei recitativi deve corrispondere alla situazione scenica, mentre le arie si stilizzano secondo gli effetti determinati dall'intreccio.

#### **6.4 Goldoni**

Insieme all'incontrastabile trionfo del melodramma, il teatro italiano del XVIII secolo vede il passaggio in secondo piano della Commedia dell'Arte. È in questo contesto che comincia la sua attività Carlo Goldoni, il quale matura i suoi propositi di riforma non nel chiuso delle teorie, ma nella constatazione delle reali esigenze del teatro comico, che si trovava quotidianamente ad affrontare come poeta di compagnia. Autore di canovacci al servizio di una compagnia, Goldoni si rende conto, in primo luogo, che le maschere hanno perso lo smalto nell'arte di improvvisare. La sua riforma procede dunque per gradi: dai semplici scenari iniziali passa a scrivere le parti degli innamorati lasciando libertà di improvvisazione alle maschere, fino a giungere, con *La donna di garbo* nel 1743, alla prima commedia scritta per intero.

Non è tuttavia esatto considerare il teatro goldoniano come il frutto dell'eliminazione della maschera: Goldoni si batte contro la recitazione all'improvviso ma non elimina le maschere, bensì le trasforma in personaggi. In altre parole, questi tipi vengono inseriti in un preciso contesto sociale, che è poi quello della Venezia borghese del Settecento.

I valori dell'opera goldoniana sono quelli positivi della borghesia con le sue legittime ambizioni e la ricerca del successo ottenuto con le proprie capacità. L'arte di Goldoni si esprime dunque non tanto nella pittura di un solo carattere, quanto nell'affresco corale. La sua profonda conoscenza della società in cui vive emerge nei ritratti di una società borghese vivace e assennata, forse poco passionale e un po' moralista.

Da ricordare, fra i suoi capolavori: *La Locandiera*, *Le Baruffe Chiozzotte*, *Arlecchino servitore di due padroni*.

## 7 L'ottocento

Il teatro del primo Ottocento è caratterizzato dal dramma romantico e dall'apogeo del melodramma.

Il dramma romantico è l'espressione, nel teatro, dei canoni ai quali si informa tutta la produzione letteraria; in particolare nel teatro trovano espressioni i grandi temi della storia nazionale, in cui si fondono, alla maniera di Shakespeare, l'esaltazione patriottica, le grandi individualità degli eroi, i temi comici accanto a quelli lirici. Il dramma romantico è dunque il risultato della libera fusione dei due generi principali, tragedia e commedia, e come tale è anche svincolato dal rispetto delle tre unità aristoteliche.

### **7.1 Italia - il teatro del "primo attore"**

Ma la scena europea dell'Ottocento è segnata da un altro importante fenomeno: quello del "grande attore", o attore-creatore, che dominerà, in luoghi e tempi diversi, lungo tutto l'arco del secolo. Il prototipo del "grande attore" è l'attore inglese Edmund Kean, genio e sregolatezza, personalità romantica per eccellenza, grande interprete dei drammi shakespeariani a cui si rapporta con straordinaria libertà, incarnandone i personaggi senza rispettare necessariamente la lettera del teatro. Il "grande attore" è insomma colui che scopre l'autonomia della recitazione rispetto al testo drammatico, che si confronta col personaggio piuttosto che con l'intera opera, e trae dal proprio bagaglio tecnico e dal proprio mondo poetico i fili con cui intessere la propria partitura scenica, senza preoccuparsi delle intenzioni dell'autore e dei significati dell'opera nel suo insieme.

In Italia il fenomeno si manifesta relativamente tardi, intorno alla seconda metà del secolo, ma assume delle dimensioni nettamente superiori rispetto agli altri paesi europei; i grandi attori come Adelaide Ristori, Tommaso Salvini ed Ernesto Rossi, e, dopo di loro, Eleonora Duse, Ermete Zacconi ed Ermete Novelli, sono i padroni incontrastati del palcoscenico, a tutto svantaggio delle altre componenti dello spettacolo. Gli stessi attori sono considerati alla stregua dei librettisti dell'opera lirica, e dipendono dalla committenza degli attori, che hanno voce in capitolo, come capocomici, sull'intera messa in scena. Soltanto con l'inizio del nuovo secolo si assisterà al declino di questa grande razza "attorica", bersaglio delle critiche degli autori e degli intellettuali di teatro come Silvio d'Amico, che vedranno in essa la principale causa del ritardo del teatro italiano rispetto alla scena europea, già trasformata dall'avvento della Regia.

### **7.2 La comparsa della regia teatrale**

A partire dal 1870 in Francia e Germania si svilupparono processi di rinnovamento che si opponevano alla confusa messinscena settecentesca e puntavano ad una rifondazione del teatro, basata sui canoni espressi da Emile Zola nell'opera *Il naturalismo a teatro*: scene costruite, analisi del testo, meticolosa ricostruzione dell'ambiente su studi di documentazione, recita-

zione “naturale”. Sostanzialmente negazione del potere consegnato nelle mani del “primo attore” e nascita di una figura nuova, di un personaggio che si interpone fra attore ed autore, il regista, inteso come colui che sa capire il significato profondo dell’opera al di là della stessa coscienza del suo autore.

### **7.3 Alcuni tra i principali autori**

Contemporaneamente alle prime esperienze di regia, nell’ultimo trentennio del secolo, anche la letteratura teatrale europea subisce delle forti scosse. La tipologia del dramma di fine ottocento è sottoposta ad una riformulazione radicale. La grande drammaturgia che canta i sogni e le angosce dell’esistenza borghese nasce in Scandinavia e in Russia, con **Henrik Ibsen**, **August Strindberg** e **Anton Cechov**.

Questi autori aprono le porte ad un teatro che, con la rappresentazione di accadimenti psichici segreti - attraverso monologhi interiori - e con la mancanza di temporalità, mette in crisi i canoni tradizionali del dramma dell’età moderna rinato nel Rinascimento. In quest’ultimo, infatti, l’azione drammatica si svolgeva sempre al presente-che-passa-e-si-trasforma-in-passato; il decorso del tempo era una successione assoluta di “presenti”; ogni istante dell’azione drammatica doveva essere “carico di futuro”. Gli autori di fine ottocento mettono in crisi questo modello poiché nelle loro opere essi fanno emergere uno spaccato amaro di umanità sofferente attuando la ricerca di una interiorità ancora inesplorata; il che comporta costruzioni drammaturgiche in cui mancano la temporalità ed il susseguirsi dei presenti, in quanto la verità è interiore ed in essa risiedono i motivi delle decisioni.

## **8 Il novecento ed il teatro moderno e contemporaneo**

### **8.1 L’evoluzione della regia teatrale**

Il rifiuto della scena dipinta ma anche della messa in scena naturalista accomunano la teoria e la prassi dell’inglese Gordon Craig e dello svizzero di origine italiana Adolphe Appia. L’arte teatrale è, per loro, armonia di volumi e di ritmi, armonia di rapporti fra persone e oggetti, armonia di colori e di suoni. La scena è incontro di linee orizzontali e verticali, di volumi e di luce, regolato dal ritmo della musica che si incarna nel movimento del corpo umano, “opera d’arte vivente”, punto di contatto fra spazio e ritmo.

Rifiutando recitazione verista, scene di cartapesta, macchinari puerili e ingenui, si tende verso una suprema armonia di elementi che il corpo umano rappresenta e sintetizza.

Tali idee si diffusero in tutta Europa e furono fondamentali per la rivoluzione scenica del Novecento.

## **8.2 Stanislavskij e l'avanguardia russa**

Stanislavskij, il primo dei registi-pedagoghi del Novecento, affronta il problema del rinnovamento della scena drammatica concentrando l'attenzione non sulla scenografia o sullo spazio scenico, bensì sull'attore e sulla sua formazione.

Fondatore di vari laboratori teatrali, dove ha luogo la sua instancabile sperimentazione, Stanislavskij si pone come problema essenziale il superamento della recitazione ripetitiva e tende al raggiungimento della *creatività attorica*, unica risorsa che può evitare lo scivolamento nella routine teatrale. L'attore, mettendo in moto la propria fantasia, deve immaginare che la situazione descritta dal dramma da rappresentare sia vera, deve agire come se tutto ciò che lo circonda fosse vero; partendo dalla constatazione delle condizioni date del dramma deve costruirsi una partitura di azioni che Stanislavskij chiama *sottotesto del dramma*. Concentrandosi completamente su ciò che sta facendo sulla scena l'attore può risvegliare le proprie emozioni, mettere in moto la *memoria emotiva* e creare sulla scena un'azione reale e non fittizia.

## **8.3 Vladimir Majakovskij**

Molto di ciò che il teatro russo fece, con non poco successo, nell'epoca precedente alla scuola di Stanislavskij, fu assimilato e trasposto su nuove basi da Majakovskij. Gli spettacoli delle fiere russe coi *petruski* (marionette col corpo di segatura e la testa di legno, che prendono vita e riescono a provare dei sentimenti - un po' come il nostro Pinocchio -), i diavoli che sprofondano sottoterra, i pagliacci dei circhi, rappresentano quelle forme teatrali autenticamente popolari che entrano organicamente nella concezione della drammaturgia di Majakovskij.

Grande fu l'ostilità di Majakovskij per il teatro d'arte di Stanislavskij.

La lenta dizione, il monotono oscillare dei suoi macchinari anatomici, gli attori che, come marionette, si muovono dinanzi a tele dipinte, pronunciando le parole come se cadessero "come gocce in un pozzo profondo" sottolineano la sua visione, secondo cui "le parole in teatro sono soltanto arabschi sul canovaccio dei movimenti".

#### 8.4 Bertolt Brecht e il teatro epico

Brecht, poeta, drammaturgo e regista, è una delle figure più rappresentative del Novecento, per la sua elaborazione teorica ed estetica della funzione del teatro nella società contemporanea.

Brecht si pone criticamente nei confronti del teatro tradizionale, teatro dell'emotività, che agisce provocando l'immedesimazione dello spettatore nel dramma, a tutto svantaggio della sua attività razionale. A questa forma di teatro Brecht oppone una forma epica, caratterizzata da una diversa struttura e funzione, non solo estetica ma anche sociale e politica. Il pubblico non deve essere più isolato nel buio e rapito dall'illusione scenica, ma deve assumere davanti all'azione che si svolge sulla scena un atteggiamento critico, razionale, emotivamente distaccato, al fine di poter riflettere su ciò che vede. Questo effetto, diametralmente opposto a quello catartico del dramma di origine aristotelica, è chiamato da Brecht effetto di straniamento.

Per raggiungere tale effetto, tutte le componenti dello spettacolo, dalla recitazione al dramma, alla scena, devono essere profondamente modificate.

Forma drammatica del teatro	Forma epica del teatro
▪ lo spettatore viene coinvolto nell'azione scenica	▪ è un osservatore stimolato a ragionare sugli argomenti trattati
▪ viene <i>immerso in</i> un'azione	▪ viene <i>posto di fronte</i> ad un'azione
▪ viene sottoposto a suggestioni	▪ viene sottoposto ad argomenti
▪ gli procura emozioni	▪ gli procura nozioni
▪ gli consente dei sentimenti	▪ gli strappa delle decisioni
▪ le sensazioni vengono conservate	▪ vengono spinte fino alla consapevolezza
▪ l'uomo si presuppone noto	▪ l'uomo è oggetto d'indagine
▪ l'uomo immutabile	▪ l'uomo mutabile e modificatore
▪ il mondo com'è	▪ il mondo come diviene
▪ gli impulsi dell'uomo	▪ i motivi dell'uomo
▪ il pensiero determina l'esistenza	▪ l'esistenza sociale determina il pensiero

#### 8.5 Antonin Artaud e il teatro della crudeltà

Dialetticamente opposta a quella brechtiana è l'idea di teatro proposta dall'attore, drammaturgo e teorico francese Antonin Artaud. Il teatro per Artaud è il luogo in cui l'uomo occidentale, vittima del razionalismo della propria cultura, può ritrovare la dimensione magica, irrazionale, oscura del proprio essere, entrare in contatto con quella realtà che la vita quotidiana normalmente reprime, attraverso dunque un'esperienza extra-quotidiana che possa provocare in lui un'alterazione della normale coscienza:

Artaud quando assiste ad una esibizione del Teatro di Bali resta affascinato ed esclama: "questo teatro mi ha ridato la parola!". Di qui il rifiuto del teatro occidentale, psicologico e di parola e l'esaltazione di quello orientale,

balinese in particolare, basato sul gesto, sulla respirazione, sull'uso di maschere, feticci e totem: a questo è ispirato il suo teatro della crudeltà. Crudeltà non necessariamente intesa come violenza, ma soprattutto come estremo rigore da parte dell'attore che si offre ad una sorta di rito sacrificale mettendo in gioco tutto se stesso, e da parte dello spettatore, che accetta di partecipare a questa cerimonia sacra e di perdersi completamente in essa. Il teatro visionario di Artaud, ricco di suggestioni misteriche ed esoteriche, teso verso un'esperienza estrema della realtà, ha esercitato una profonda influenza sui teatranti più inquieti del Novecento.

### **8.6 Il teatro povero: Grotowski**

Uno dei rappresentanti più significativi del teatro povero è senza dubbio, il polacco Jerzy Grotowski, direttore dal 1956 di un Teatro Laboratorium che negli ultimi anni della sua vita si era trasferito in un borgo toscano, Pontedera.

Grotowski appartiene a quel filone di registi-pedagoghi iniziato da Stanislavskij. Tutto il suo lavoro è imperniato sull'attore e sul metodo di formazione dell'attore. Tale problematica è direttamente conseguente alla nozione di teatro povero proposta dal regista, un teatro spogliato di tutto ciò che è superfluo, ridotto al grado zero, ovvero a quell'elemento di cui non può assolutamente fare a meno: la relazione attore-spettatore.

### **8.7 Il teatro dell'assurdo**

Negli anni Cinquanta nasce e si afferma sulla scena francese il cosiddetto "teatro dell'assurdo" ad opera di alcuni autori (Ionesco, Adamov, Beckett) assimilabili per una comune tematica: alienazione dell'uomo moderno, crisi di ogni valore, vacuità dello stesso linguaggio, insensatezza della realtà in toto.

Massimo esponente e personalità chiave è l'anglofrancese Samuel Beckett, che, con il dramma *Aspettando Godot*, opera una svolta nella drammaturgia contemporanea, offrendo un esempio della nuova, impossibile tragedia tra personaggi privi di coscienza, di volontà e di responsabilità. Anti classica per eccellenza, questa drammaturgia rovescia l'antico postulato del palcoscenico come luogo di resurrezione dei morti, grazie all'apparizione del personaggio, dell'eroe, perché ora al contrario se ne contempla la progressiva decomposizione. Eppure, questa retorica di situazioni patetiche osservate da uno sguardo implacabile, questa macchina di vivisezione, se immobilizza il corpo umano e lo trasforma in materia, libera nondimeno l'azione, mentre la parola rifluisce nella didascalìa.

Forme di un singolare umorismo sono invece quelle adottate da Eugène Ionesco nelle sue "anticommedie" (*La cantatrice calva*, *Le sedie*) nelle quali

ci si trova in situazioni del tutto consuete, borghesi, con un dialogo intessuto dei più vietati luoghi comuni, fino a quando la molla del surrealismo non precipiterà nell'incubo o nel parossismo.

### **8.8 Il teatro americano**

I principali autori americani del novecento furono Eugene O'Neill (*Desiderio sotto gli olmi, Strano interludio, Il lutto si addice ad Elettra*), Tennessee Williams (*Lo zoo di vetro, Un tram che si chiama desiderio*) e Arthur Miller (*Il crogiuolo, Morte di un commesso viaggiatore, Uno sguardo dal ponte*). Con loro dobbiamo anche ricordare il regista Elia Kazan.

A partire dal 1944 si sviluppò un movimento alternativo, detto "off Broadway" che tentava di fronteggiare la crisi in atto del teatro, contenendo i costi di produzione. All'interno di quel movimento, dal 1964 emerse quello che sarebbe divenuta l'esperienza teatrale più interessante e più innovativa del dopoguerra: il Living Theatre.

### **8.9 Il Living Theatre**

L'attività di Julian Beck e Judith Malina comincia a New York, dove realizzano, prima nel loro appartamento e poi in una sala, spettacoli poveri, basati sul repertorio pirandelliano e brechtiano, per i quali il pubblico dava un'offerta libera. Successivamente il gruppo del Living si apre a temi più vicini alla realtà sociale come la droga e la violenza morale e, dopo i viaggi in Europa, la lettura di Artaud e l'influsso del buddismo e dello yoga, inizia una seconda fase che si può definire di "predicazione laica", che vede il gruppo, ormai una vera e propria comunità, dare rappresentazioni in strada con azioni spesso provocatorie.

Ciò che caratterizza il Living non è solo il far ricorso a queste forme espressive ma soprattutto la varietà delle iniziative, tutte indirizzate ad una analisi critica della società consumistica e del mito del successo, che viene contestato in maniera radicale.

### **8.10 Il novecento in Italia: gli autori-attori**

#### **8.10.1 Ettore Petrolini**

Petrolini è stato considerato da molti studiosi un fenomeno singolare nell'ambito del panorama teatrale a lui contemporaneo: buffo, macchietista, dicitore, cantante, "numero centrale" del varietà, amato dal pubblico maschile e femminile, attore di prosa, interprete dell'Avanguardia, creatore dello sberleffo e della satira intelligente che si traveste da "scemenzuola", da nonsense con una chiara, premonitrice, ispirazione futurista. Una maschera che – come dice Vincenzo Cerami – si muoveva con leggerezza in un'epoca nella quale tutti parlavano ad alta voce.

Petrolini, nato a Roma nel 1884, iniziò giovanissimo la propria carriera. Già nel 1903 si esibiva come chansonnier nei primi caffè-concerto e, al culmine della sua carriera portò nel mondo la sua arte.

Le avvisaglie della sua prematura scomparsa iniziarono con un attacco di angina che lo tenne lontano dal suo pubblico per alcuni mesi. Guarito tornò in scena e cantò la canzone che disse di aver scritto pensando al suo rientro in teatro al suo pubblico e alla sua precaria condizione. La canzone riascoltata con questa premessa assume un significato molto più intenso e vissuto: *“tanto pe’ cantà, perché me sento un friccico ner còre, tanto pe’ cantà perché ner petto me ce naschi un fiore, fiore de lillà che m’ariporti verso er primo amore, che sospirava le canzoni mie, e m’arintontonia de bucie”*.

La morte lo sorprese a cinquant’anni e, dopo aver sospirato: “che vergogna morì a cinquant’anni” nel vedere entrare nella stanza un prete con l’olio santo, confermò il suo sarcasmo lanciando l’ultima battuta: “Mo sì che so’ fritto!”

### 8.10.2 Luigi Pirandello

L’esaurimento della vena romantica, il ripiegarsi del dramma verista negli schemi del bozzetto regionale e la stanca rappresentazione del triangolo borghese lasciano il posto, nel primo Novecento, a temi di carattere esistenziale che pongono in discussione l’individuo, la vita quotidiana, l’alienazione del mondo moderno. Questa nuova tendenza si esprime in Italia con il teatro di Luigi Pirandello.

Pirandello introduce nella drammaturgia italiana alcune novità assolute. Il primo elemento che caratterizza il suo teatro è la proposta di una realtà che non è e non può essere oggettiva, bensì dinamica, mutevole, e come tale, passibile di infinite interpretazioni.

Il secondo elemento è costituito dalla cerebralità dei personaggi pirandelliani che si arrovellano per capire la realtà.

I dialoghi costituiscono abilissimi giochi di specchi, incastri di finzione e realtà in cui non è più possibile distinguere l’una dall’altra.

Il terzo elemento, che ha avuto maggior risonanza anche fuori d’Italia ed ha reso Pirandello un innovatore della struttura del dramma moderno, è la rappresentazione del dramma nel suo divenire, nel suo farsi (*Stasera si recita a soggetto, Sei personaggi in cerca d’autore*)

### 8.10.3 Eduardo De Filippo

Altra grande personalità del teatro italiano del Novecento è Eduardo, attore-autore napoletano. Eduardo ha creato un teatro in cui sono sapientemente fuse la tradizione farsesca dialettale e popolare e la struttura della commedia borghese, legata a temi più impegnati. Ovviamente, la sua scrittura drammatica è in rapporto di reciproco scambio con la sua scrittura scenica,

la sua recitazione, la sua pratica del palcoscenico su cui spesso sono nate le commedie poi fissate sulla carta.

Ricordiamo, fra i suoi capolavori, *Natale in casa Cupiello*, *Questi fantasmi!*, *Napoli milionaria!*

#### 8.10.4 Dario Fo

Ultimo grande rappresentante, del filone degli attori-autori italiani, è Dario Fo (premio Nobel per la letteratura 1997).

Lo spettacolo per Fo è la base per un dialogo con gli spettatori, per un'analisi dei fatti politici e sociali che l'attore racconta e commenta come i giullari della tradizione popolare.

Le eccezionali doti mimiche ed interpretative del Fo attore si uniscono ad una perfetta costruzione tecnica dei testi del Fo autore. In questo senso Fo ha dato vita ad una delle più importanti esperienze contemporanee di teatro politico e popolare, grazie soprattutto all'elaborazione di un linguaggio scenico originalissimo, di cui massima espressione è lo spettacolo *Mistero buffo* nel quale si incontra quel misto di suoni ed espressioni dialettali, quella lingua non lingua che viene definita Gramelot.

## 9 Le problematiche del teatro nell'epoca del cinema e della televisione.

L'epoca attuale è caratterizzata da una spettacolarizzazione di ogni aspetto della vita. Perfino le istituzioni più austere tendono ad avvalersi della spettacolarità consentita dai mezzi di comunicazione attuali, per promuoversi. Oggi il cittadino comune assiste a "spettacoli" per un numero di ore della propria vita che non ha confronto con quello che potevano permettersi i suoi avi. Già l'avvento del cinema ha modificato sensibilmente le abitudini di vita degli abitanti dei paesi avanzati, ma ciò che ha determinato uno sconvolgimento profondo nelle consuetudini di tutti noi, è stato il diffondersi di televisione e telecomando, insieme alla onnipresenza del mezzo televisivo ovunque si verifichi un evento degno di nota. Dallo sbarco del primo uomo sulla luna all'attacco alle torri gemelle, dalle campagne elettorali americane ai principali avvenimenti sportivi, ognuno di noi ha la possibilità - spesso avvertita come dovere irrinunciabile - di essere presente agli eventi del proprio tempo. E non abbiamo a tutt'oggi una precisa percezione di quanto potranno ancora cambiare le nostre vite con l'ulteriore diffondersi di Internet e della banda larga: milioni di spettacoli di ogni genere a nostra disposizione in ogni momento; basterà scegliere ...

In tale mare magnum il ruolo del teatro risulta inevitabilmente marginale: anche se ogni anno il numero degli spettatori aumenta, il peso relativo dello spettacolo teatrale si riduce sempre più.

Evitiamo di addentrarci in considerazioni che ci porterebbero ad affermare che tale squilibrio ci impoverisce culturalmente e consoliamoci dicendo che il problema di tenere in vita il teatro passa anche per istituzioni come la nostra, che allargano non tanto la platea di coloro che a teatro ci vanno, quanto quella di coloro che, in un modo o in un altro, il teatro lo fanno.

Naturalmente, pur consapevoli del ruolo positivo della nostra esperienza, non possiamo però ignorare che il teatro professionale, quello con la T maiuscola, vive grazie ad un insieme di apparati, di meccanismi, di relazioni, di finanziamenti, di sovvenzioni estremamente articolato (basti pensare ai teatri stabili, alle compagnie di giro, agli enti lirici, alle associazioni musicali, ai rapporti tra impresari teatrali, registi, attori, Comuni, Regioni, Ministero della Cultura, ecc.).

In questo contesto va ricordata l'opera del triestino **Giorgio Strehler**, regista di prosa e di lirica, che nel 1947, creando il Piccolo Teatro di Milano, primo Teatro Stabile italiano, divenuto poi modello europeo, ha fornito un apporto determinante al riconoscimento delle istituzioni teatrali come entità di pubblico interesse, contribuendo in modo decisivo alla creazione di quel sistema di rapporti culturali e finanziari su cui si regge il teatro d'oggi.