

République algérienne démocratique et populaire
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche
Université Badji Mokhtar- Annaba



Polycopié

Letteratura teatrale
Littérature théâtrale

Par

Dr. Triki Sandra Sabrina

Master 2^{ème} année – Semestre 3

Domaine : Lettres et Langues étrangères

Filière : Langue italienne

INDICE

Indice.....p. I

Guida al modulo

Prima parte. Una breve storia del teatro occidentale: dal teatro classico al teatro di Carlo Goldoni.

Introduzione.....	p.04
I. La struttura del testo drammatico (didascalie, atti e scene, la comunicazione teatrale, il drammaturgo e il copione).....	p.06
I.1. Lo spazio e il tempo.....	p.10
I.2. Il linguaggio drammatico.....	p.12
II. Le origini antiche: la tragedia e la commedia.....	p.13
II.1. I massimi tragediografi greci.....	p.22
II.2. Il teatro di Roma.....	p.28
III. Il teatro medievale.....	p.31
IV. Il teatro Rinascimentale in Europa.....	p.32
V. La commedia dell'arte.....	p.40
VI. La riforma goldoniana.....	p.41

Seconda parte. Dal teatro europeo dell'ottocento al teatro contemporaneo.

VII. Il teatro europeo dell'ottocento.....	p.47
VIII. Il dramma moderno.....	p.48
VIII.1. Ibsen.....	p.50
VIII.2. Cecov.....	p.50
VIII.3. Pirandello.....	p.51
IX. Il teatro epico.....	p.51
X. Il teatro dell'assurdo.....	p.52

X.1. Eugene Ionesco.....	p.53
X.2. Samuel Beckett.....	p.54
XI. Il Nuovo teatro.....	p.56
XII. Scenografia e rappresentazione dello spazio.....	p.58
XIII. La scenografia del XX secolo e contemporanea.....	p.59

Strumenti a supporto della didattica

Presentazioni in power point

Proiezione di immagini

Visione di materiali audiovisivi.

Titolo del modulo: Letteratura teatrale. Dalle origini del teatro occidentale al teatro contemporaneo.

Presentazione

Durata del corso: 1 semestre

Volume orario: 1 ora e trenta settimanale

Tutti i testi studiati e i PP si trovano nell'appendice del documento.

Finalità del modulo e obiettivi formativi.

Il corso si propone di fare acquisire agli studenti del M2 una buona conoscenza della letteratura teatrale dalle origini fino all'epoca contemporanea. È inoltre prevista l'acquisizione dalla parte degli studenti dei metodi del teatro che comprendono la comprensione della struttura del testo drammatico e del linguaggio drammatico. Lo studente dovrà essere in grado di riconoscere alla fine del corso un testo drammatico con le sue caratteristiche tecniche (didascalie, atti e scene, comunicazione teatrale ecc) di conoscere e spiegare le origini e la storia dell'evoluzione del genere teatrale attraverso il tempo, di conoscere una scelta ragionata di grandi autori drammatici del teatro europeo e italiano in particolare, le specificità del teatro e il suo impatto, e infine la situazione del teatro contemporaneo italiano.

Contenuti

Il corso si articola sul terzo semestre del master 2

Metodi didattici

Lezioni frontali delinearanno la letteratura teatrale italiana. Per la parte specialistica, si leggeranno e analizzeranno pagine dei testi in programma; con l'ausilio del videoproiettore, verranno presentate e commentate alcune importanti messe in scena teatrali.

Prima parte La letteratura teatrale italiana dalla nascita al '700.

La prima parte delle lezioni sarà dedicata a una presentazione delle origini del teatro offrendo un denso profilo storico della letteratura teatrale europea e italiana. Il corso è articolato in due sezioni: nella prima, d'ordine storico, teorico e metodologico, si affrontano questioni fondamentali, quali lo specifico della letteratura teatrale, la struttura del testo drammatico e i modi più efficaci di sottoporla ad analisi, le componenti del testo teatrale, i generi teatrali e la lingua del testo drammatico.

Seconda parte – Il teatro moderno e contemporaneo. Nella seconda parte delle lezioni, il docente si soffermerà su testi esemplari e sulla loro messa in scena in età contemporanea

PRIMA PARTE

Una breve storia del teatro occidentale: dal teatro classico al teatro di Carlo Goldoni.

Prima parte. Una breve storia del teatro occidentale: dal teatro classico al teatro di Carlo Goldoni.

Introduzione

La letteratura teatrale ha per oggetto di studio principale il testo drammatico e in secondo luogo tutti gli elementi che costituiscono gli elementi dello spettacolo e del teatro. La letteratura teatrale o letteratura drammatica è quella branca della letteratura che comprende opere letterarie destinate o scritte per la rappresentazione dal vivo; il significato del termine *letteratura teatrale* è però valido anche per indicare, in maniera più ampia e con utilizzo specifico per gli studiosi, la saggistica di argomento teatrale, che non si riferisce unicamente al testo drammatico ma anche a studi concernenti altri aspetti di questa arte quali la recitazione, la regia eccetera. La letteratura teatrale pretende che alla base dei suoi studi e del suo stesso essere vi sia dunque un testo composto da dialoghi (ma anche monologhi non necessariamente di chiaro senso compiuto) e azioni.

Il testo drammatico della tradizione viene classificato in rapporto a due generi teatrali, la tragedia e la commedia, ciascuno dei quali è caratterizzato da elementi costanti:

-nella tragedia sono rappresentati fatti seri ed emotivamente coinvolgenti, sentimenti forti vissuti da personaggi che appartengono a classi sociali elevate; l'azione spinge alla riflessione e si conclude sempre con la morte violenta del protagonista e, talvolta, di altri personaggi.

-la commedia, invece, rappresenta situazioni e personaggi più comuni che suscitano il sorriso e divertono lo spettatore, si conclude sempre con la rappacificazione e il lieto fine.

Vedremo questi aspetti in modo più dettagliato nella parte intitolata il teatro antico.

La prima lezione consiste nella presentazione di un PP con diversi spazi teatrali presenti nel mondo classico. Così si tende anche ad evidenziare la presenza di teatri e anfiteatri nell'Algeria moderna e a realizzare così il legame con il teatro della Roma antica. Successivamente si inizia ad introdurre agli studenti tutti gli elementi teorici che riguardano la struttura del testo drammatico per fornire loro gli strumenti necessari alla lettura, la comprensione e l'analisi dei testi drammatici.

Materiale n.1 in Appendice

La storia del teatro, nella sua definizione più **moderna** di disciplina autonoma, interpreta e ricostruisce l'evento teatrale basandosi su due elementi principali: l'attore e lo spettatore e più precisamente sulla relazione che li lega, la relazione teatrale.

Entrambi hanno una funzione primaria: mentre **l'attore** rappresenta un corpo in movimento in uno spazio, con precise finalità espressive e narrative, lo **spettatore** è il fruitore attivo e partecipe dell'avvenimento

La storia del teatro è una scienza giovane, che solo recentemente (in Francia e Germania alla fine degli anni cinquanta, in Italia all'alba degli anni sessanta) si è liberata da una interpretazione riduttiva che la limitava alla storia della letteratura drammatica. In particolare la moderna storia del teatro analizza il fatto teatrale prendendo in considerazione il suo più ampio contesto storico, sociale, culturale ed esistenziale, ed ha come protagonisti non solo drammaturghi e attori, ma tutti gli artisti che hanno collaborato alla nascita e all'evoluzione del fenomeno teatrale: **musicisti, scenografi, architetti, registi e impresari ecc**

Questa disciplina, nata e sviluppatasi in Europa, tende a restringere il campo di indagine alle forme di teatro occidentali, e a fondarne le origini nel teatro classico dell'Atene del V secolo a.C.. Un'ottica mondiale si sviluppa solo a partire dal

teatro contemporaneo. In opere più recenti, grande attenzione è rivolta anche alla tradizione **teatrale precolombiana, africana e asiatica**. Questi nuovi elementi contribuiscono all'evoluzione delle forme teatrali occidentali e alla nascita di una **antropologia teatrale**.

La nascita dell'arte teatrale nei vari continenti è profondamente legata ai culti religiosi: l'evoluzione del teatro occidentale permise il discostamento della letteratura drammatica dall'argomento religioso, mantenendone tuttavia gli elementi caratterizzanti. Solo le moderne discipline teatrali hanno permesso l'individuazione del **rito** nelle pratiche teatrali, permettendo la comparazione delle diverse tradizioni mondiali all'interno dell'antropologia teatrale.

I. La struttura del testo drammatico.

I testi drammatici (dal gr. *dràma*, azione) non sono fruibili solo mediante la lettura personale perché sono composti con lo scopo di essere rappresentati. Siano essi in prosa o in versi, i testi drammatici sono concepiti per essere “agiti” cioè interpretati dalla voce e dalla gestualità degli attori, davanti a un pubblico di spettatori. Il testo drammatico non nasce per la pagina, né si risolve in essa. Al contrario esso vive per essere rappresentato, in un certo senso incarnato. L'insieme dei testi drammatici di ogni epoca, la cosiddetta **letteratura teatrale**, non è però il **teatro**, benché ne costituisca uno degli elementi fondamentali. Il testo è soltanto uno tra gli elementi dello spettacolo, alla creazione del quale concorrono anche la regia, gli attori, la musica, la scenografia, i costumi, l'illuminotecnica ecc.

Il testo drammatico ha per lo più lo stesso scopo del testo narrativo: intrattenere un pubblico, suscitare emozioni, trasmettere sistemi di pensiero, visioni del mondo, idee, ecc.

Le strutture dei due tipi di testo – narrativo e drammatico- sono però molto diverse. Nel primo infatti, il racconto della storia è sempre mediato da un narratore che spesso informa sugli antefatti e sulle caratteristiche dei luoghi e dei personaggi; nel secondo invece, la storia è presentata al lettore/spettatore solamente attraverso il dialogo tra i vari personaggi o con l'uso di didascalie (in corsivo o tra parentesi).

Dal testo scritto al testo rappresentato: la messinscena.

Il testo drammatico non è destinato solo alla lettura, poiché è indirizzato al destinatario *finale* costituito dal pubblico in teatro. Il destinatario intermedio è costituito dal regista che si assume il compito di mettere in scena quel testo. Quando il testo viene rappresentato la sua esecuzione si chiama la messinscena. Nella messinscena intervengono più codici: visivi (mimica, gesto, movimento, trucco, luci ecc) e uditivi (parola, tono, musica rumori). Alla traduzione spettacolare concorrono il regista, lo scenografo, gli attori, i tecnici delle luci e dei suoni.

Il regista.

Il regista è colui che dirige l'esecuzione e la realizzazione dello spettacolo, guidando l'équipe di tecnici e attori. La figura del regista in quanto direttore dello spettacolo si è affermata soprattutto nel Novecento, uscendo dell'anonimato e accentrando più specifiche responsabilità artistiche. Per creare lo spettacolo il regista dispone di varie soluzioni: può seguire il testo nel modo più neutro, o interpretare il testo in modo più libero o attualizzare il testo con piena libertà (taglio di scene e personaggi, modificazioni dell'ambiente ecc)

Gli attori.

L'attore è l'elemento fondamentale del teatro. La parola attore deriva dal latino *agere*, cioè fare, agire. Un attore di teatro è colui che attraverso la voce, i gesti, i

movimenti del corpo dà vita ai personaggi che interpreta, lavorando con tutto il corpo. Seguendo i suggerimenti del regista, l'attore dà vita al suo personaggio.

Il copione.

Il testo del drammaturgo viene "copiato" numerose volte e poi distribuito a tutti i membri della compagnia, sia agli attori sia ai tecnici. Nel copione sono scritte le parti da recitare ma troviamo anche ampi spazi bianchi ai margini su cui è possibile scrivere appunti.

Didascalie.

Le **didascalie** (dal gr.*didàskein*, insegnare) sono indicazioni che l'autore fornisce per la messinscena del suo testo. Sono scritte generalmente in corsivo e, nel caso di didascalie interne alla battuta, tra parentesi.

Nei testi drammatici antichi, greci e latini, sono assenti, erano considerate inutili perché chi si occupava della messinscena era l'autore stesso. Nelle edizioni moderne di queste opere, per aiutare il lettore nella comprensione dei movimenti dei personaggi, sono aggiunte delle **didascalie spurie**. Nei testi drammatici moderni le didascalie sono usate in modo molto vario. Alcuni autori preferiscono fornire solo informazioni essenziali. Altri invece scrivono didascalie molto lunghe e accurate, come Luigi Pirandello.

Atti e scene.

Il testo drammatico è costituito, di solito, da diversi **atti** (da uno a cinque) cioè segmenti di azione scenica corrispondenti agli episodi principali della vicenda. Ciascun atto, a sua volta, può suddividersi in **scene**, cioè unità drammaturgiche distinte in genere l'una dall'altra dall'entrata o dall'uscita di uno o più personaggi come accade nel testo narrativo con il passaggio da una sequenza all'altra.

Il sistema dei personaggi.

Ogni testo drammatico si apre solitamente con l'**elenco dei personaggi**. I personaggi si dividono, inoltre, tra quelli **principali**, cui è affidato il compito di far procedere la storia, e quelli **secondari**, che intervengono nella vicenda pur senza modificarne la struttura portante. Sono poi presenti anche moltissime **comparse**, che svolgono solo azioni di sfondo.

Nella drammaturgia contemporanea i personaggi tendono a ridursi drasticamente: per esempio, molti drammi di Samuel Beckett (1906-1989) prevedono spesso un unico personaggio che parla da solo, come in *Pezzo di monologo* (1979), o che addirittura rimane muto, come in *Atto senza parole* (1956-1957).

Il personaggio può essere caratterizzato dall'autore con pochi ma decisi tratti psicologici: si parla in questi casi di **personaggio tipo**. È quanto accade in molti personaggi di Molière per esempio: Arpagone, divenuto simbolo per eccellenza dell'avaro, Alceste del misantropo, Argan dell'ipocondriaco, Tartufo dell'ipocrita. Si hanno poi al contrario, personaggi che sono definiti con caratteristiche proprie e uniche, realisticamente rappresentati nella loro dimensione esistenziale. In questo caso si tratta di veri e propri personaggi individui.

La comunicazione teatrale.

Il teatro è uno strumento di comunicazione e una forma estetica che si fonda su un testo scritto, creato in vista della messinscena. La comunicazione arriva al pubblico degli spettatori sotto due forme principali : quella interna al dramma, veicolata dalle parole degli attori, e quella che trascende le vicende della trama e fa arrivare il pensiero dell'autore, cui s'intreccia e si sovrappone, e volte anche in contrasto, il pensiero del regista. Si dice **comunicazione orizzontale** la prima, attraverso cui lo spettatore apprende che cosa accade durante il dramma, e

comunicazione verticale la seconda, quella che porta allo spettatore il pensiero dell'autore e/o del regista.

I testi drammatici sono *malleabili*, cioè possono essere rappresentati ogni volta in modo diverso, a secondo dell'epoca, del luogo, della situazione culturale. Questo è il segno della vitalità della letteratura teatrale, che le permette di attraversare i secoli, continuando a offrire, in situazioni storiche sempre diverse, letture e interpretazioni sempre nuove.

Il drammaturgo e il copione.

Oggi con la parola **drammaturgo** sono indicate due figure diverse: da un lato l'autore del testo drammatico (per esempio Shakspeare, Ibsen, Pirandello.), dall'altro colui che, adattando di volta in volta il testo alle esigenze del regista, lo trasforma in **copione**.

Il **copione** non contiene solo le parti da recitare, ma è un vero e proprio "giornale di bordo" utilizzato per tutto l'arco delle prove. Di solito è stampato con ampi spazi bianchi ai margini, su cui è possibile prendere appunti: il regista vi annota tutto ciò che riguarda la messinscena; gli attori vi scrivono le indicazioni principali relative soprattutto alle intenzioni psicologiche da attribuire a questa o quella battuta, il tecnico delle luci vi segna gli effetti illuminotecnici richiesti ecc.

In pratica.

Si prenderà in esame uno dei primi testi drammatici di Pirandello *La morsa*, che trae spunto dalla novella *La paura*, scritta nel 1897. Nel materiale da studiare si esamineranno e si confronteranno l'incipit della novella *La paura* e del testo drammatico *La morsa*.

I.1 Lo spazio e il tempo.

Palcoscenico e spazio simbolico. Il luogo deputato alla realizzazione scenica è di norma il **palcoscenico** di un teatro. La vicenda che un testo teatrale racconta presuppone un spazio circoscritto, la **scena**, al cui interno agiscono gli attori. Tramite la **scenografia** questo spazio fisico, reale e concreto, si trasforma, con gradi diversi di illusionismo, nello spazio simbolico in cui, per convenzione, si svolge la finzione teatrale. La scena è dunque contemporaneamente uno **spazio fisico** e uno **spazio simbolico**, che talvolta cambia durante il corso dello spettacolo, nel passaggio da una tto all'altro: la strada si trasforma in giardino, la sala da pranzo in camera da letto ecc.

In modo analogo, in teatro agiscono due diversi tipi di tempo:

- **Il tempo reale della rappresentazione**, durante il quale lo spettatore assiste allo spettacolo;
- **Il tempo delle vicende** che si svolgono sul palco, che coincide solo raramente con il tempo reale; anzi, spesso comprende giorni, mesi, addirittura anni.

Anticamente la durata delle vicende coincideva con il tempo reale della rappresentazione e non occupava più di una giornata. Nella drammaturgia moderna i fatti rappresentati possono coprire un arco temporale variabile, come nel caso della Vita di Galileo di Bertold Brecht dove l'azione si sviluppa in 28 anni, tra il 1609 e il 1637, per uno spettacolo che dura al massimo tre ore. I periodi che si immaginano trascorsi tra un atto e l'altro e ai quali lo spettatore non assiste sono dette **elissi**. Per informare lo spettatore di eventi accaduti in un tempo anteriore (antefatti) o in luoghi diversi rispetto al "qui e ora" dell'azione, la drammaturgia antica introduce, talvolta, dei personaggi che hanno il compito di raccontarli. Nella drammaturgia moderna si ricorre spesso al **flashback**.

Per quello che riguarda **la scenografia** essa può avvenire in vari modi. A partire dall'interpretazione concordata con il regista, lo scenografo può rispettare fedelmente le indicazioni dell'autore oppure "tradirle" allestando qualcosa di

diverso. La scenografia può essere **naturalistica**. Per esempio un grande regista come **Luchino Visconti** (1906-1976) voleva ambienti interni riprodotti con scrupolo estremo. Ma una scenografia può essere anche metaforica o allusiva. In questo caso lo scenografo non dà, della didascalia, un'illustrazione puntuale, ma ne sviluppa un'interpretazione.

In pratica.

Si studierà con gli studenti *Le tre sorelle* di Anton Cechov (1860-1904). La vicenda copre uno spazio di diversi anni.

I.2. Il linguaggio drammatico.

L'elemento portante del testo drammatico è la **battuta**, cioè quanto dice un personaggio in ciascun intervento parlato. Sempre preceduto dal nome di chi la pronuncia, la battuta può essere accompagnata da didascalie relative all'azione del personaggio o al tono con cui l'autore vuole che la battuta sia pronunciata. Dalle battute lo spettatore ricava tutte le informazioni relative al procedere dell'azione, agli eventi accaduti in precedenza o fuori scena o ai personaggi stessi. Interagendo, i personaggi danno vita al **dialogo** (dal gr. *Diálogos* "dialogo, conversazione), cioè allo scambio di battute tra l'uno e l'altro. Il dialogo è la forma comunicativa basilare del testo drammatico e determina anche il **ritmo** di una scena. Un dialogo può essere, infatti, rapido, febbrile e concitato o al contrario può essere lento e disteso.

Il monologo è una scena drammatica in cui un **attore** compare o resta solo e parla come se pensasse ad alta voce. Il **prologo** della **tragedia** greca ha spesso forma di monologo; frequenti sono i m. nella **commedia** nuova o nel **teatro latino**, comico e tragico, come poi nel moderno, dove dà luogo a momenti di alta poesia. **V. Alfieri** preferì i soliloqui ai dialoghi, spesso ingombranti, coi confidenti, propri del teatro **classico** francese. Bandito dal teatro verista

ottocentesco, il monologo. ritorna in quello contemporaneo quale espediente tecnico per far penetrare gli spettatori nei meandri del pensiero dei personaggi.

Gli "A parte" - È la battuta che un attore dice rivolto al pubblico o fra sé e sé senza che, per consolidata convenzione, venga "sentita" dagli altri personaggi. Spesso gli "a parte" richiedono una recitazione e una illuminazione particolare. Talvolta gli "a parte" si arricchiscono di significato, assumono un valore fortissimo per la comprensione del testo e dei personaggi. In questo senso esemplare è il fluviale dramma di Eugene O'Neill *Strano interludio* dove gli "a parte" (in questo caso chiamati **stream of consciousness, corrente di coscienza**), si dilatano talmente da assumere il valore di un testo spesso contrapposto a quello che i personaggi dicono in modo palese.

Il **linguaggio performativo** nel teatro è un aspetto fondamentale che caratterizza la specificità del testo teatrale. Il testo drammatico concepito in funzione della realizzazione scenica (la performance) usa un linguaggio performativo. Sono tipici del linguaggio performativo anche i **deittici, cioè gli elementi linguistici che servono a situare l'enunciato nello spazio e nel tempo e a precisare chi parla e chi ascolta.**

II. Le origini antiche: la tragedia e la commedia.

All'origine del Teatro c'è l'ansia umana di relazionare con le divinità (sacrale), e il bisogno dell'uomo di intessere rapporti con i suoi simili (ludica).

L'animismo e la magia, elementi iniziali delle religioni al loro nascere, coi loro riti, cerimonie e culti, hanno dato inizio alle prime forme reali di teatro. L'uomo, in balia degli elementi naturali quali i fulmini, le inondazioni, terremoti ecc., ritenendoli manifestazioni del soprannaturale, finisce così per credere agli spiriti, alla sopravvivenza degli antenati ed, infine, agli dei, dando origine al mondo delle immagini nate dal suo stesso cervello. L'imitazione, la prima maniera d'apprendimento, fa nascere il gruppo mimato (Ha-Ha, He-He), quindi la danza

(Hi-Hi). Ma la realta' fa paura all'uomo e lo induce a crearsi esseri fantastici dai quali farsi proteggere; quindi li evoca, li anima, li rappresenta, fino a metterli in scena (Ho-Ho). La rappresentazione necessita dei riti; la folla vede il mago (Hu-Hu), trasformato dalla maschera, dall'abito e dagli accessori, inventare favole, e ne resta incantata: **si forma il culto, le liturgie, coi cori e le musiche**. In seguito il culto degli antenati viene soppiantato dal culto degli dei che presiedono alle forze naturali, alle stagioni, agli astri. E con essi irrompe antropomorfismo, la vita umana che si rispecchia in quella celeste, il quale richiede e determina il sacrificio e la rappresentazione in onore del dio.

Tutto ciò fino all'avvento dei Re. Coi Re si cambia il mito, secondo le necessità del Re e delle classi dominanti. Con questo culto tutta la forma teatrale, profana e sacra, diventa forma di dialogo drammatico. Cosicché, - lasciando dietro le spalle Egina e i suoi concorsi d'ingiurie tra i cori e le donne spettatrici - **il teatro, diventa sempre piu' conquista dello spirito, mezzo di conoscenza, legame sociale, presa di coscienza, ed, in sintesi, specchio della società.**

La sua storia comincia.

Dalle ricerche archeologiche e precisamente col ritrovamento di un papiro, nel 1928, da parte di Kurt Sethe, **abbiamo saputo che già mille anni prima della nascita della tragedia greca, il teatro si praticava nell'antico Egitto sotto forma del culto dei " Misteri di Osiride"**: Quel papiro era il promemoria del maestro di cerimonie che sovrintendeva al rito stesso.

Dall'archeologia sappiamo anche che la civiltà minoica conosceva l'uso della cetra e del flauto, cio' presuppone che l'arte della danza era già fin d'allora praticata come mimica di azioni di caccia o di guerra, in definitiva era già l'embrione del teatro.

La nascita del teatro greco si fa risalire ai misteri di Eleusi, di origine

egiziana, collegati al culto di Osiride e ricollegati al culto agreste, in funzione al ciclo delle stagioni.

Prima furono messe in scena **la vita e le gesta di Dionisio**, - il cui culto era improntato ad un frenetico giratondo di satiri avvinazzati e osceni, - rappresentato come dio- vittima, prima, ma poi, con le ripetizioni, - ricordo e commemorazione del dio stesso. Fino al VI secolo a.C., **il canto corale accompagnava da solo tutte le cerimonie, intanto che la lingua di Omero dava elemento stabile alla lingua greca che sarebbe così' divenuta l'elemento essenziale del genio greco e del suo teatro.**

Dall'epoca dei gerarchi, fino a Solone, 594 a.C., le feste erano accompagnate da cori e danze figurate, primo abbozzo di azione drammatica. Quindi con gli eroi e le loro gesta, le manifestazioni divennero vere e proprie rappresentazioni.

Il **Ditirambo** e il **Giambico**, furono i progenitori dell'Arte Drammatica. Il Ditirambo, coi suoi tumulti orgiastiche, prefigura la Commedia; mentre il giambico, col suo ritmo breve intervallato da uno lungo, era un componimento poetico violentemente polemico e satirico, e prefigura il **dramma**.

La tradizione attribuisce le prime forme reali di teatro, a Tespi, venuto dall'Icaria, verso la meta' del VI secolo, e giunto ad Atene su di un carro su cui trasportava degli attrezzi di scena, gli arredi, i costumi e le maschere.

Tespi ebbe grande successo in tutta la Grecia tanto che fu necessario farlo partecipare alle feste dionisiache che quell'anno erano inaugurate dagli agoni drammatici.

GLI AGONI DRAMMATICI.

Le feste degli antichi greci, le Linee, erano caratterizzati da agoni drammatici, ed erano feste particolarmente rurali e tipicamente locali. Invece le Dionisie, data la

loro importanza, erano a carattere panellenico e l'attività principale era data dalle rappresentazioni delle tragedie, la cui preparazione avveniva durante i mesi estivi per concludersi con le rappresentazioni vere e proprie durante i mesi invernali. Nel V secolo detti agoni assumono tutta l'importanza che la storia gli concede, raggiungendo il livello più alto, sia per il prestigio dei grandi tragediografi, sia per la perfezione delle rappresentazioni, che da quella data in poi non vennero più modificate. ...Questo magico V secolo a.C., - nel quale l'umanità era ancora in fasce - dette uomini illustri non solo all'Antica Grecia, ma a tutta la civiltà occidentale. (Si pensi che la grande Atene era una città di duecentomila abitanti, di cui solo ventimila cittadini ateniesi e il rimanente schiavi o meteci): Anassagora, Gorgia, Protagora, Socrate, Platone, Parmenide, Zenone tra i filosofi; Eschilo, Sofocle, Euripide tra i poeti tragici; Aristofane tra i commediografi; Ippocrate fra i medici; Mirone, Fidia, Prassitele, Callicrate, Policleto tra gli artisti; Erodoto, Tucidide, Senofonte tra gli storici; Lisia Iperide, Trasimaco tra gli oratori; Temistocle, Milziade, Cimone, Pericle, Aristide, Alcibiade tra i politici....

In quel periodo il nome dell'Arconte in carica dava il nome agli agoni di quell'anno. A lui i poeti ammessi a partecipare agli agoni, chiedevano un coro. La messa in scena di un dramma implicava una certa spesa, ed era compito dell'Arconte nominare un "Corego", cioè un finanziatore, per ogni poeta concorrente. Più il Corego era munifico, più ricca era la rappresentazione e, naturalmente, più possibilità aveva quel Poeta di vincere l'agone; infatti per detti motivi, l'assegnazione Corego-Poeta, era stabilita dalla sorte. E in quei tempi, il Poeta stesso era regista, compositore, coreografo e interprete della propria tragedia. Le tragedie vincitrici erano scelte da giudici, detti Kritai, che erano dei cittadini ateniesi designati tra un certo numero di elementi segnalati dalle varie tribù dei Demos, e scelti dalla sorte in ragione di uno per ognuno dei dieci Demos che componevano la città. I nomi estratti erano posti in un'urna, la quale veniva sigillata e custodita nel tempio di Dionisio, per essere aperta all'inizio degli agoni.

Violarla sarebbe stato delitto contro lo Stato, che era punito con la morte o con l'esilio.

L'inizio degli agoni avveniva portando il simulacro di Dionisio Eleuterio in teatro, poi si aprivano le urne, venivano depositati i nomi dei giudici, quindi si procedeva alla lettura del programma delle feste. Feste che avevano inizio, fuori dal teatro, con canti di Ditirambi e Giambi e danze, - dei vari cori delle varie tribu', a cui partecipavano elementi maschili e femminili, -in onore di Dionisio. Naturalmente le prime file del teatro erano riservate alle personalita' della citta' e un seggio veniva posto al centro della prima fila riservato al sacerdote di Dionisio (vedi Aristofane: Le rane: prete salvami! Dopo andiamo a cena...). Le tragedie erano strutturate sotto forma di trilogia: veniva imposto ai concorrenti la composizione di tre vicende drammatiche che dovevano trattare uno stesso argomento (Edipodia, Oresteia ecc), poi, in seguito, per consentire piu' liberta' ai Poeti (che di fatto gia' se la prendevano), fu lasciato loro libera scelta degli argomenti da trattare, ma fu imposto di presentare anche un dramma satiresco: nacque, cosi' la tetralogia.

Inizialmente l'ordine di rappresentazione era il seguente: dramma satiresco, ripresa di una tragedia antica, tragedie nuove. Nel V secolo furono pero' rappresentate solo tragedie inedite.

Eschilo introdusse, in quel periodo, un altro attore, portando gli attori a due e iniziando cosi' un vero e proprio dialogo drammatico. In seguito Sofocle (449) li porto' a tre, e da allora restarono immutati, cioe': Protagonista, deuteronista e tritagonista. E lo stesso Sofocle introdusse il premio anche per la recitazione. Gli agoni drammatici furono istituiti, per le tragedie, nel 534, per le commedie nel 486 e trattavano dei conflitti tra l'uomo e gli dei e tra gli individui e lo Stato, e spesso riecheggiavano la problematica del singolo o dell'intera citta'.

Un dramma rappresentato alla festa di Dionisio, era una occasione unica, alla

quale partecipavano intensamente tutti i presenti -attori, coro e pubblico - ognuno a modo suo. Gli attori sostenevano le parti maschili e quelle femminili, e si cimentavano, nel corso della recita, in doppie e triple parti. Il protagonista aveva il ruolo di preminenza e gli altri attori: deutoragonista, tritagonista, pur importanti, dovevano sottostargli.

L'attore tragico antico, nell'immaginario moderno, era una figura imponente, dalla fronte allungata, con occhi fissi, bocca aperta, veste lunga fino a terra, stivali con alte suole. Doveva possedere una voce tonante, ottima dizione, (i teatri erano grandi fino a ottanta metri) saper cantare. Questa figura era data principalmente dalla maschera che indossava in scena. Gli attori avevano la faccia dipinta in bianco quando interpretavano le figure femminili e più scura per quelli maschili; i capelli erano biondi per un giovanetto, bianchi per un vecchio, mentre erano neri per un uomo maturo. Il pubblico, spesso, riconosceva il personaggio dalla maschera che egli indossava, cosicché', all'attore bastava un solo cambiamento di maschera e quello di un mantello, per cambiare personaggio. I costumi erano sfarzosi, a colori vivaci e ornati da disegni vistosi, benché' alcuni personaggi vestissero di nero. Maschera, costume e calzatura, tuttavia, non inceppavano l'attore ne' lo trasformavano in una figura statuaria, come fu spesso rappresentato posteriormente. Si crede che lo stesso protagonista addestrasse gli altri attori, insomma facesse il regista della rappresentazione. L'attore protagonista era la "voce" per eccellenza, che giungeva fino all'ultimo gradino del teatro chiara e inconfondibile.

Altro personaggio della tragedia era il **coro**. Esso era formato da quindici-cinquanta elementi, pagati dal Corego, e quindi composta da semi-professionisti dello spettacolo. La sua funzione era importantissima nell'economia della tragedia: infatti rappresentava più che un interlocutore dei personaggi, la coscienza stessa della tragedia: Egli ascoltava, commentava, si commuoveva, compativa, ma mai decideva.

I TEATRI.

Dei teatri del V secolo, dall'Archeologia, si sa ben poca cosa, perché erano costituiti quasi interamente in legno, tranne l'orchestra e il trono del dio. Skene', proskene', theatron, theologeion, erano tutte strutture in legno. I teatri erano dotati di macchine per sollevare gli attori e trasportarli da un posto all'altro della scena, di gru per sollevarli, di funi, sistemi idraulici e anche di catapulte, per effettuare le entrate a sorpresa, soprattutto degli dei. (vedi Aristofane: macchinista, bada!) Il coro prendeva posto nell'orchestra entrando dalla scena, mentre gli attori entravano da "parodoi", corridoi incassati ai lati della scena e che rappresentavano l'arrivo dei personaggi dalla città o alla campagna. In seguito i teatri furono costruiti in pietra utilizzando, perlopiù, i fianchi di una collina che veniva sventrata e lavorata. (I più significativi reperti archeologici di detti teatri sono ad Atene, Epidauro, Siracusa. In Sicilia, oltre quello già citato di Siracusa, di notevole importanza sono quelli di Taormina, Palazzolo Acreide, Tindari e Morgantina). Una certa macchina, chiamata "Ekkiklema", era deputata a portare fuori, sulla skene', le scene cruenti che gli attori avevano recitato dietro le facciate dei palazzi o delle regge, presentando poi al pubblico i personaggi già morti. La più antica struttura teatrale conosciuta è quella di Poliochni, nell'isola di Lemno, antica di circa tremila anni. Essa era di forma rettangolare allungata, dove gli attori recitavano su un palchetto di pietra.

Al palco iniziale, poi fu inserita una skene', quindi il proscenio che delimitava il theatron vero e proprio dall'orchestra, dove agivano i cori e i musicisti. Le scene venivano cambiate a vista, lo scenario era dipinto sul tramezzo della scena. Sofocle lo sviluppò inventando l'arte della scenografia vera e propria (introdusse dei prismi a varie facce, i cui lati, in base alle esigenze sceniche, venivano spostati a vista.). Le dimensioni del proscenio variavano dai 2,50 ai 4 metri di larghezza per 2-3,50 metri di profondità. In seguito, man mano che il coro prendeva importanza, dette misure furono ingrandite per dare modo di prendere posto anche

ai musicisti e ai danzatori che si univano agli attori in scena. Il suonatore di flauto precedeva le entrate del coro (parados) nell'orchestra, e suonava, durante la rappresentazione, seduto ai piedi del trono dei dio o ai bordi del palco.. I teatri erano perfetti mezzi plastici, ottici e acustici, in cui la sensibilità dell'uditorio veniva soddisfatta (perfetta armonia di poesia e vita-azione).

I tragediografi.

Si dice che il pubblico teatrale ha i drammi che si merita, e indubbiamente le opere rappresentate alle feste di Dionisio erano appropriate al pubblico e all'occasione, e traevano materiale dall'esperienza e conoscenza comune alle migliaia di spettatori presenti.

Nei primi decenni del secolo, gli argomenti del dramma erano tratti a volte dall'immediato passato e, a quanto pare, produceva un profondo effetto sul pubblico. Per esempio: Nel 494, la città di Mileto, fu assediata e presa d'assalto dai persiani: gli uomini furono uccisi e le donne e i bambini furono fatti schiavi. Orbene il tragediografo Frinico, ne fece una tragedia intitolata " La presa di Mileto"; la reazione del pubblico, secondo Erodoto, fu tremenda: gli spettatori scoppiarono in lacrime e al poeta furono inflitte mille dracme di multa per aver ricordato ai greci le proprie disgrazie.

Eschilo, invece, con " I persiani", 472, celebrò la battaglia di Salamina, avvenuta otto anni prima, alla quale partecipò combattendo (come pure, sicuramente, molti degli spettatori presenti), ed ebbe un successo strepitoso: Pericle ne era il Corego!

La leggenda (il mito) era la riserva alla quale attingevano i poeti tragici in cerca di trame.

Eschilo chiamò le sue opere: "fette di grandi banchetti omerici". Ed Omero era la Bibbia degli antichi greci. Il rituale della religione greca era fisso, ma facilmente

compreso dal pubblico, mentre le leggende degli dei erano sempre mutevoli, per cui i poeti erano agenti di quel processo di mutazione. La parola greca " Poietes", significa appunto, artefice, creatore, di favole. Da cio' ne consegue che dello stesso argomento, vari poeti, ne traessero storie diverse.

Lo schema delle tragedie era cosi' composto: Prologos (ante-discorso, pronunciato, di massima, da un solo personaggio, prima dell'entrata del coro, molto utilizzato da Euripide); Parodos (marcia del coro che entrava nell'orchestra); Epeisodion (l'arrivo dell'attore che s'incontra col coro); Stasima (le successive odi corali cantate quando il coro raggiungeva il proprio posto); Exodos (uscita).

Le parti cantate, secondo alcuni studiosi, erano circa il 40 % di tutti i versi che componevano l'opera. Purtroppo delle partiture musicali, sono giunte fino a noi solo alcuni frammenti. La causa di tale dispersione, sia dei versi, delle partiture musicali che delle didascalie, oltre naturalmente di intere e cospicuo numero di opere, secondo alcuni e' dovuto al fatto che nelle antiche biblioteche si sarebbero conservati le opere piu' rappresentate in quel dato periodo. (e nel V, IV, III secolo a.C., non esisteva la SIAE che tutelasse l'integrita' dell'opera, e il diritto d'autore). A parte la facile battuta, in quel tempo, manipolare i testi, da parte degli interpreti, per motivi di comodita' personale, era pressa quasi normale. Ci furono delle leggi di tutela di tali opere, emanate dai legislatori ateniesi. Sembra che sia stato Licurgo ad esigere che gli attori recitassero solo il testo che era stato depositato dagli stessi autori, quando lo presentarono per il concorso (agone), e che era conservato nell'archivio del teatro (strutturato dallo stesso Licurgo, uomo di grandi meriti per tutta la storia del teatro). Ma, vuoi per le distruzioni dovuti a guerra (incendio della biblioteca di Alessandria), vuoi per l'ignoranza umana (conquista dell'impero bizantino ad opera dei turchi e dispersione della cultura greca), vuoi per fenomeni naturali, dei testi, considerati autentici, come si disse sopra, ne giunsero a noi poche decine. E questo fu merito, soprattutto ai grandi

grammatici del XIV secolo, che, con un assiduo e competente lavoro di ricerca presso biblioteche greche e mediorientali, seppero fare le dovute cernite, delle Opere studiarle e ben conservarli - spronati e finanziati di principi italiani del Rinascimento - e essi che in seguito, con l'invenzione della stampa, si diffusero per tutta Europa. Naturalmente il lavoro di ricerca e' ancora in corso e non e' detto che, da un giorno all'altro, non si rintraccino o scoprano tragedie considerate ormai completamente perdute.

II.1. I massimi tragediografi.

Eschilo. Eschilo (525-456) nacque ad Eleusi, a pochi chilometri da Atene, combatte' a Maratona e a Salamina, morì in Sicilia, presso Gela, dove s'era rifugiato a seguito della vittoria del partito di Pericle.

Egli ha dato al dramma teatrale le sue leggi rigorose, mettendo al di sopra di tutto la parola, pur lasciando la loro funzione importante alle diverse parti dello spettacolo. Per le sue tragedie sceglie un solo momento culminante del racconto che riguarda un solo conflitto ben definito, tenendolo sempre presente dalla prima all'ultima scena, che conduce inevitabilmente verso la fine aspettata. L'emozione del pubblico e' vera e propria "suspence", tanto più sentita quando si sa già quello che deve accadere. (Ironia Drammatica) Gli elementi conflittuali su cui si innesta e sfocia la tragedia sono eminentemente religiosi. Cioè, dalle contese degli uomini con gli dei, discendono tutte le nostre sciagure (nei Persiani: la scinfitta di Serse fu dovuta dal sacrilegio da lui commesso, costruendo un ponte di barche sull'Ellesponto, dove era signora Elle, ninfa di quel tratto di mare), perche', di fatto, il rapporto tra colpa e pena e' oscuro e indecifrabile essendo al di sopra degli uomini e anche al di sopra degli stessi dei, il Fato. Gli uomini, in definitiva obbediscono ad una giustizia superiore e se la vita e' colma di passioni, di violenze e di sangue, Zeus, il giusto, consente di nutrire speranze. Ma con Prometeo, ma soprattutto con le Eumenidi, il suo pensiero religioso e filosofico e' esposto

contrapponendo la legge alla giustizia (nuovo ordine cosmico: non più la legge del taglione, ma la legge della giustizia), la forza all'intelligenza, perché malgrado il trionfo di Zeus su Prometeo, il portatore del fuoco e del progresso, Eschilo inferse, forse involontariamente, un grave colpo al prestigio degli dei (Zeus capriccioso, ingannatore e traditore). Con l'Orestide, l'opera più poetica ci sia stata trasmessa dall'antichità greca, da un limpido modello di trilogia completa con la sua esposizione, il suo sviluppo e la sua conclusione: Con le opere Agamennone, Le Coefore, Le Eumenidi e col dramma satiresco Proteo, è rappresentata la trilogia-tipo con unico soggetto.

Nelle sue opere non mancano allusioni politiche, specialmente nelle "Supplici" , le cinquanta figlie di Danao (il Re indeciso), e con " I Persiani" , dove celebra la vittoria di Atene sui persiani, mostrandola generosa coi vinti. In quest'opera, per la prima volta, introdusse " il silenzio" come effetto drammatico col personaggio di Atossa, la madre di Serse: - Muta io finor rimasi, a tanti mali attonita; sì grande è la sventura, che ne' parlar, ne' interrogar poss'io. Ma pur forza è a' mortali soffrire tutto ciò che danno gli dei"-

Nei " Sette a Tebe" da' un chiaro saggio di talento drammatico con la potenza della tensione emotiva insita nell'opera stessa. Per primo avrebbe disegnato da se stesso le maschere di scena facendole esprimere la nobiltà greca delle passioni umane. Personalmente avrebbe interpretato i suoi ruoli principali, introdotto le vesti ampie e ondegianti, scelto i costumi e regolato lo spettacolo fissando la messa in scena. A giudizio di molti, Eschilo sarebbe il più grande dei drammaturghi greci, e per altri il primo Regista in senso moderno.

Sofocle.

Sofocle nacque ad Atene (esattamente nel Demos di Colono) nel 497 e morì nel 406. Fu molto amico di Pericle e ebbe importanti cariche pubbliche. Egli fu autore felice e fortunato fino alla sua morte (a circa ottant'anni scrisse Edipo a

Colono, per confutare ai suoi figli l'accusa di demenza senile). Sofocle fu il poeta del dolore senza esito e senza senso; il cantore dell'individuo solo ed escluso da ogni ordine cosmico; dell'uomo, simulacro magnanimo d'accettazione eroica, di fronte all'ignoto che macina la sua

sorte. La venerazione del dio sconosciuto e della disperazione per la nullità umana, per lui non sono problemi insolubili, e quando l'incontra tra due piani paralleli, l'umano e l'arcano, geme e si dispera con l'alterezza di Sisifo. Il linguaggio poetico, la sapienza drammaturgica, la potenza del lirismo, dal movimento al dialogo, dalla musica alla metrica, dalle risonanze alle parole dei personaggi, sono il suo segreto più alto. Il successo come drammaturgo gli arrise con "Antigone", ma con "L'Edipo Re", vero modello di classica drammaturgia, capolavoro di tecnica teatrale, raggiunge la massima vetta come poeta drammatico perché felicemente gradua e misura l'interesse scenico dell'opera fino all'orrore tragico della conclusione: vero precursore della moderna drammaturgia. Nelle sue tragedie l'atmosfera non è più dominata dalle origini rituali del dramma; il dialogo, sempre poetico, diventa semplice e più naturale, l'azione assume la forma che potrebbe essere già chiamata "trama" nel senso moderno della parola. Nelle sue opere la "peripezia e il riconoscimento" sono brillantemente illustrati per essere poi risolte, dopo curve e svolte improvvise, strada facendo. (Aristotele prende come modello proprio l'Edipo Re, nella sua "Poetica", trattando la parte dedicata alla tragedia e agli elementi che la compongono.) Scrisse oltre un centinaio di tragedie, ma di esse solo sette sono giunte fino a noi: L'edipodea (Edipo Re, Antigone, Edipo a Colono), Elettra, Le Trachinie, Ajace, Filottele.

Euripide.

Euripide nacque a Salamina nel 480 e fu amico di Socrate, e scrisse le peggiori tragedie che abbiamo (Gli Eraclidi), ma anche parecchie delle migliori (Medea, Le Fenicie). Egli, a volte, si avvicina troppo nelle sue opere, alla propaganda

politica (Andromaca - vedi la guerra contro Sparta-) che negli anni o secoli successivi diventa noiosa. Ma fu anche un innovatore radicale e si creò per questo nemici, il più acceso fu Aristofane. Molti dei suoi contemporanei gli rimproverarono il suo scetticismo e la mancanza di rispetto verso gli dei (nell'Oreste denuncia Apollo, istigatore del matricidio, come un dio crudele, vendicativo e sanguinario) e furono colpi mortali quelli di Euripide, perché, in seguito, neanche il popolo li rispettava più a lungo; altra accusa fu di abusare della filosofia e dell'eloquenza, ma è stato attentamente notato che proprio questi presunti difetti consentirono il passaggio dagli dei dell'antroporfismo di Omero alla spiritualità di Platone. Nelle sue opere, più delle azioni, furono le idee e i sentimenti a determinare il patetico.

Scettico, inquieto, aveva poca fede nei valori civili, fede che si andava esaurendo anche nel popolo, sempre più cosciente del suo stato di miseria, egli resta pertanto, un testimone di un'epoca in cui la società, in corso di trasformazione, trascinava gli intellettuali con il popolo, verso una filosofia e una morale nuova, negatrice di antiche credenze. Egli fu un genio, come Eschilo e Sofocle, ma fu un genio che annunciava la decadenza. (infatti la tragedia e lui stesso non sopravvissero alla sconfitta di Atene per opera degli spartani).

Egli fu il poeta della ricerca, e ambivalente nel pensiero: passava nelle sue opere dall'odio per la vita, all'amore per le sue forme; dalla denuncia degli aspetti frivoli della donna, al femminismo esplicito di certe tirate; dalla febbre del sesso, al miraggio della castità, dalla negazione degli dei, alla preghiera purissima. Si narra che gli ateniesi, prigionieri dei siracusani e posti nelle cave di pietra, ebbero salva la vita perché commossero i vincitori, recitando i versi di Euripide. Dicevamo che Aristofane gli fu nemico e la causa fu il moralismo che il commediografo attribuiva ai poeti e che Euripide ignorava proditoriamente. Poi lo rimproverava d'aver trascurato gli esempi eroici preferendo nei suoi lavori le passioni umane e nelle proprie commedie lo ridicolizzò in modo spietato. In sostanza Euripide (

misogino e misantropo) vedeva gli uomini così come sono (al contrario di Sofocle che li vedeva come dovevano essere).

Euripide scrisse circa novanta opere, ma di esse ce ne sono giunte soltanto diciotto. Le più celebri sono: Medea, Ecuba, Andromaca, Le Troiane, Ifigenia in Tauride, Oreste, Elettra, Le Supplici, (madri di caduti in guerra), Le Fenicie, Ifigenia in Aulide, ecc.

Agatone tragediografo minore (cori uguali), citato spesso da Aristotele, fu contemporaneo di detti autori, ma delle sue opere non rimangono che pochi frammenti e senza una qualche importanza artistica.

Aristofane.

Aristofane nacque ad Atene (445-384 circa) e fu il genio che della commedia reinventò tutto: il brio, la causticità, l'allegria epica, la cordialità saporita, il vigore della poesia, furono tutti gli ingredienti che arricchirono la sua immaginazione comica, insuperata, che, come nelle tragedie, è essenzialmente dionisiaca. La potenza della sua azione e il suo prestigio erano tali che si poteva permettere di prendere di mira nei suoi lavori, uomini politici, cittadini onorati e persino il genio di Eschilo, di Socrate e di Euripide, e mostrarli ridicoli sulle scene dei teatri. Nessuna minaccia poteva fermarlo e non si preoccupava di nessuna conseguenza, né di persecuzioni; e il popolo lo amava.

Egli sapeva dipingere in modo magistrale la vita della città i sentimenti del popolo, i suoi amori, i suoi odi, i suoi difetti e appoggiava tutte le sue rivolte e ne giustificava le legittime aspirazioni, contro i demagoghi. (per esempio: nei “Babilonesi” si scaglia contro il demagogo Cleone; ne: “Gli Acornesi”, pensate che audacia di intuito: fa fare la pace separata tra un contadino e il nemico. Di lui si può dire che il suo teatro fu di circostanza, ma la realtà umana, così grandemente dipinta, gli ha assicurato l'efficacia delle sue opere nel tempo, fino

ai nostri giorni. Nelle sue commedie principali ridicolizza Socrate nelle Nuvole; Euripide, (beffeggiato chiamandolo figlio dell'erbivendola), nelle Rane e' ridicolizzato perche' lo mette in confronto con Eschilo, facendolo perdere, naturalmente (si pensi che nell'opera il commediografo immagina un viaggio nell'Ade per prelevare l'anima di Euripide, ma per manifesta inferiorità, ritorna, invece con quella di Eschilo); Nelle "Vespe" prende in giro la passione degli ateniesi per le liti giudiziarie. Nella Festa delle donne, le fa infuriare contro Euripide fino a bastonarlo. E con Le donne in parlamento, immagina la pace universale, se a reggere le sorti dello Stato fossero le donne. Ma gia' con Lisistrata egli aveva ipotizzato l'azione efficace del gentil sesso nell'ottenere la pace tra Atene e Sparta: Lisistrata, infatti, proclama lo sciopero dell'amore fino a costringere gli uomini a fare la pace se rivolevano l'amore delle loro donne. Egli fu un pacifista e un femminista ante-litteram. La struttura delle sue commedie e' questa: Prologos (antefatti) Parodos (ingresso del coro di Dionisio); Agon (vicende che prendevano spunto dalle gare di strilli); Parabasi (L'attore, che toltosi il costume apostrofa gli spettatori);

Esodo (uscita generale degli attori rumorosa e scatenata). Platone in un'epigrafe funeraria per il nostro autore scrisse: " I greci cercando un rifugio indistruttibile, s'imbatterono nel cuore di Aristofane".

Le sue opere piu' conosciute sono: Gli uccelli, Le nuvole, Le rane, Lisistrata.

Altro commediografo da citare fu Menandro. Egli fece un teatro ricco di intrighi complicati, di situazioni eccezionali in cui agiscono personaggi medi della media societa': vecchi, figli di famiglia, cortigiane, soldati e schiavi, trafficanti, furbi e cinici, tutti impregnati di epicurismo. Una societa' complessivamente, decadente. Fu, insomma, un artigiano della commedia.

Nel frattempo il teatro vero e proprio, insomma la struttura, si amplio' allo scopo di contenere i sempre piu' numerosi attori, il coro, i musici e i danzatori che

operavano tutti in scena. Vitruvio, un ingegnere militare, ne traccio' i tratti definitivi nel suo famoso " Trattato d'architettura".

II.3 Il teatro di ROMA.

I costumi severi e barbari di Roma non hanno permesso il sorgere di qualcosa di valido che possa annoverarsi come teatro romano, se si eccettua il culto dei Lari (protettori della casa) il verso saturnino accompagnato dalla musica in alcune danze di sacerdoti di Marte, in onore del loro dio, protettore di Roma. La mancanza di una classe media che caratterizza l'Impero, il brutale contrasto tra i costumi patrizi, dissoluti e violenti e i costumi della plebe cosmopolita, moralmente decaduta, non favorì l'insorgere di un teatro vero e proprio. Sallustio disse: " Rapinare, divorare, far mercato dei propri beni, desiderare quelli degli altri, calpestare l'onore, la decadenza di qualsiasi pudore, tale fu la vita dei giovani romani." (vedere Petronio: Satyricom, personaggio: Trimalcione) E a una simile società, come si disse, spetta il teatro che si merita: spettacoli di circo e violenza. Nonostante autori come Andronico, Plauto, Cecilio, Terenzio, malgrado Novio e Seneca, malgrado l'indiscutibile gusto per gli spettacoli dei romani, come testimoniano gli affreschi di Ercolano e Pompei (scenografici con maschere tragiche e comiche d'interesse notevole), il teatro latino ebbe poca gloria.

Il contributo essenziale al teatro latino fu dato dalle " atellane", che influenzarono il teatro dell'arte e, in seguito, il teatro di tutta l'Europa. Le atellane, dal nome della città di Atella, in Campania, furono introdotte a Roma verso il III secolo a.C., contemporaneamente agli adattamenti della tragedie greche fatte da Livio Andronico (ma soltanto nel 90 d.C., Pompomio e Novio dettero inizio ad una forma letteraria vera e propria del genere farsesco, il cui dialogo era stato sino ad allora improvvisato). Questo genere di teatro, con maschere e costumi, fu praticato dai giovani patrizi, in contrasto con gli istrioni, dai quali vollero

distinguersi, non togliendosi la maschera di scena dopo la recita.

L'atellana veniva recitata come il dramma satiresco in Grecia, e i personaggi erano immutabili sotto le loro maschere (Maccus, Manducus, Dossenus, Pappus, cioè il mangione, il gobbo e furbo, il vecchio sciocco) come classici tipi da commedia dell'arte vera e propria. Un altro genere era la cosiddetta "palliata", (da pallium, mantello) e nelle commedie di Terenzio, Plauto e Cecilio, scritte con grande spirito di osservazione critica, i mimi e le pantomime assunsero un certo sviluppo e una certa importanza.

Plauto.

Plauto (254-186) venne a Roma dall'Umbria ed inizio' la carriera teatrale con le atellane. Gli si attribuiscono ben centotrenta lavori teatrali, ma a noi ne sono giunte solo ventuno (Bacchides, Miles gloriosus, Stichus, Marcator, L'Asinara, Anfitrione ecc.)

Plauto fu un uno dei maestri del teatro per il brio straordinario che non teme neppure la trivialita', e per il grande senso dell'osservazione delle tipologie umane che arricchì frequentando mercati, gli schiavi, i soldati, le prostitute che gli ispirarono gran parte delle commedie. Egli fu maestro del riso che se ne servi' in maniera sferzante, usando i mezzi propri del teatro. Fu abile nell'annodare intrecci e nella capacita' di dipingere i personaggi messi in scena in modo preciso. Invento' il cosiddetto "confidente", quasi sempre uno schiavo nella cui fantasia e umanita' si puo' vedere il precursore di Figaro, di Scapino, di Sgaranello, del "Gracioso" di Lope de Vega. Di Arlecchino. Le sue commedie avevano un prologo lunghissimo, sproporzionato, era una vero discorso rivolto al popolo sull'argomento della commedia stessa, i dialoghi erano espressi da parole saporite di pura fonte latina, la musica e il canto erano felicemente integrate.

Terenzio (185-159) nacque a **Cartagine** ed era influenzato dall'elegante cultura

greca. Le sue commedie pervenute sono sei (Andria, Eunuchus, Phormio, Adelphos ecc.) e rispecchiano una sottigliezza e una eleganza che lo fece favorire a Plauto dal pubblico costituito dalla buona società romana. Non ebbe quindi vasta popolarità a Roma, ma nel Rinascimento tutta la sua opera fu rivalutata e apprezzata, soprattutto da Racine e da Diderot.

I teatri romani furono costruiti intorno al 55 a.C. e, spiega Vitruvio, la maggior lunghezza del proscenio romano era dovuta al fatto che a Roma tutti gli artisti recitavano sul palcoscenico in quanto l'orchestra era riservata ai senatori. L'altezza del proscenio doveva essere di cinque piedi, affinché le persone sedute proprio nell'orchestra, potessero vedere gli attori, stando seduti. Il teatro si arricchì di decorazioni spettacolari e di carattere grandioso, con arcate, gradinate e "vomitoria" ed erano costruiti, solitamente, su terreno pianeggiante, chiusi o se all'aperto erano protetti dal sole e dalla pioggia dal " Velarium"; disponevano di gallerie e si integravano perfettamente all'insieme della città, pur conservando la propria autonomia. I romani facevano uso del sipario, sconosciuto ai greci, e i costumi di scena si differenziavano in base al carattere del lavoro (pallium o toga). I personaggi si riconoscevano da piccoli particolari, esempio da un gioiello una patrizia, da un nastro di porpora una mezzana, dalle orecchie deformate (dagli scapaccioni) un parassita. Un'ultima annotazione sul teatro latino la si deve fare per Seneca (266 d. C.) delle cui opere, però, nessuna fu mai rappresentata. Le sue tragedie, a differenza di quelle greche, semplici e lineari, avevano un intreccio complicato e ci permettono di credere che questo fosse lo stile della tragedia romana. Le sue opere principali furono: Ercole, Agamennone, Tieste. Medea ed Edipo.

In pratica.

La tragedia di Sofocle **Antigone** e la commedia **Lisistrata** di Aristofane.

III. Il teatro medievale.

Il cristianesimo, - affermandosi come riflesso della decomposizione dell'Impero, contribuendo alla formazione degli stati feudali facendo nascere una nuova civiltà,- impose la sua religione che considerava licenziosi e corruttori del corpo e dello spirito, i residui del teatro pagano (i primi concili scomunicarono gli attori, le loro famiglie e i loro discendenti).

Soltanto nel IV secolo il concilio di Cartagine mitigò tale rigore. Purtroppo, barcamenandosi in maniera diversa, soltanto pochi mimi sopravvissero, ma questi bastarono per assicurare la transizione del teatro profano: dalle atellane all'epoca dei giullari.

Come il teatro antico, anche quello medievale e' stato profondamente marcato dalla parafrasi dei responsori tratti dai riti religiosi. Essi erano destinati ad aiutare la memoria del recitante e, per tale scopo, le frasi del Vangelo furono accostate a delle melodie musicali e poetiche. Le strofe cantate formavano, dapprima un dialogo, poi un piccolo dramma. Sorse così' la liturgia drammatica, poi il dramma liturgico, quindi i Giuochi, i Miracoli e i Misteri, per giungere con Gil Vincente, portoghese, agli " autos sacramentales" di cui, poi, fu maestro Calderon de la Barca. Le recite erano assicurate dalle varie confraternite che, prima recitavano nelle chiese, poi per maggiore liberta' d'espressione, nei sacrali e nelle piazze attigue alle chiese.

Il Medioevo italiano non espresse nessun teatro propriamente detto (salvo Machiavelli con la Mandragola, il Bibbiena con la Calandra), ma attraverso i

giullari e i mini, d'antica radice atellana, nacque quella forma di teatro che fu chiamata "all'improvviso". Tale modo di recitare, arricchito dalle esperienze di corte e dalle piazze, consentì di far nascere la famosa Commedia dell'arte (o dell'improvviso) che ebbe risonanza in tutta Europa. Quindi partendo dal dramma satiresco dell'antica Grecia, attraverso le atellane, i giullari e la commedia dell'arte, siamo giunti al teatro classico vero e proprio con i grossi nomi di autori di teatro e con opere che non tramontano mai.

IV. Il teatro rinascimentale.

Il quattrocento italiano con l'Umanesimo, rivisse profondamente l'antichità avendo per principio base il razionalismo che guidò l'azione dei pensatori, dei poeti e degli artisti. Firenze elaborò le forme della nuova civiltà esaltando la grandezza dell'uomo nel chiaro ordine dell'architettura, dell'armonia dei volumi e dei loro monumenti.

Così il teatro italiano dette origine ad uno stile tutto proprio che s'è perpetuato fino ai nostri giorni. Uno stile che eccelle nelle fantasie architettoniche e plastiche della scena diventata statica e che ritrova mobilità nei mezzi della meccanica teatrale sempre più precisa ed efficace. L'arte facendo parte integrante della vita pubblica, assunse temi e forme che rispecchiano le nuove ideologie. Gli artisti, studiando Vitruvio e ricercando nuove tecniche, inventarono la prospettiva scenica (con Baldassare Peruzzi). Anche il Bramante vi si dedicò, e un suo allievo, Serlio, inventò le tre scene archetipo per la tragedia, per la commedia e per l'azione satiresca, ognuna con proprie caratteristiche inequivocabili. Il lusso del teatro di corte attirò anche il Vasari, Raffaello e Giulio Romano, mentre Leonardo da Vinci si cimentò nella progettazione di macchine per gli "Olimpi", divertimenti in maschera di corte. Le commedie furono quelle dell'Aretino, dell'Ariosto, del citato Bibbiena e Machiavelli. Ma mentre la corte viveva il proprio teatro nei limiti della tragedia, della commedia e delle "pastorali" senza

lasciare grandi tracce, la commedia dell'arte aveva continuato a moltiplicarsi e a perfezionarsi attraverso il successo dei pagliacci (i cosiddetti Zanni), eredi dei mimi latini che recitavano di citta' in citta'. Questo loro forma di recitazione, detta all'improvviso, conferiva la massima importanza alla recitazione pura e rinnovava la tradizione dell'uso delle maschere o mezze maschere di atellana memoria.

Riepilogando: La commedia erudita, affidata di regola a dilettanti, cresciuta al chiuso, aristocratica, tutta scritta, dal prologo all'epilogo, si smarris' nella storia; mentre la commedia dell'arte eseguita da attori professionisti, vaganti nelle piazze, improvvisata su semplici canovacci che permettevano agli attori di agire secondo il proprio estro, con lazzi, allusioni, satire e scherzi, visse e si evolvette verso la commedia, come dicemmo, classica moderna.

Dopo secoli di silenzio in cui il teatro era stato emarginato e condannato dalla chiesa, grazie allo spirito umanistico, proprio dell'ambiente cortigiano e cittadino del Quattrocento, vengono recuperati testi teatrali classici e vengono messi in scena in latino o in traduzione.

La *Mandragola* è una commedia di **Niccolò Machiavelli**, considerata il capolavoro del teatro del Cinquecento e un classico della drammaturgia italiana. Composta da un prologo e cinque atti, è una potente satira sulla corruttibilità della società italiana dell'epoca. Prende il titolo dal nome di una pianta, la mandragola, alla cui radice vengono attribuite caratteristiche afrodisiache e fecondative.

La commedia è divisa in cinque atti e comprende un prologo e cinque canzoni, una che precede il prologo, le altre quattro a chiudere ciascun atto. La vicenda si sviluppa intorno al doppio tema della beffa (incarnata nei personaggi di Nicia, la vittima, e Ligurio, l'artefice) e dell'amore (incentrato sui personaggi di Callimaco e Lucrezia). I modelli di riferimento sono, quindi, il teatro classico, da cui l'autore trae l'impianto generale, la novellistica italiana e Boccaccio in particolare da cui trae la materia narrata, l'articolazione e la psicologia dei

personaggi (cfr. la lezione Il Decameron). Machiavelli utilizza il procedimento, tipico della commedia rinascimentale, della contaminatio. Se la beffa ordita ai danni di uno sciocco e l'amore contrastato sono temi già presenti nelle commedie plautine, tuttavia il modello di riferimento è sicuramente il Decameron e, in particolare, le novelle della VII e VIII giornata

Angelo Beolco, detto il "**Ruzzante**" (d'allora, sinonimo del nostro monellaccio-rompicollo), dette nuovo impulso alla commedia dell'arte scrivendo dei canovacci ricchi di trovate verbali, d'invenzioni burlesche e di lazzi. I soggetti raggiunsero la perfezione sviluppandosi in tre parti, preceduti da un prologo e ricchi di peripezie che andavano dal terrore alla buffoneria. I zanni, ben presto, si arricchirono di nuovi personaggi da Scaramuccia a Pulcinella, da Arlecchino a Brighella ecc. (Il piu' famoso Scaramuche, Tiberio Fiorilli, danzatore, acrobata e musicista, fu il vero maestro del grande Moliere).

Il prof. Paolo Toschi nel suo libro: *Le origini del teatro italiano*, sostiene che la culla di tutta la commedia, - sia la cosiddetta dell'arte, che quella detta umanistica ed erudita,- proviene dal **Carnevale**. Infatti, egli sostiene, e si e' dimostrato, che le principali maschere che vi agiscono provengono dal carnevale, e dal carnevale trasferiscono nella commedia non soltanto il costume, ma il linguaggio, la scurrilita', la satira, la mimica e le acrobazie. Secondo il Pitre', erano tipici del carnevale i lazzi, spesso equivoci, scollacciati e osceni. E ci porta questo esempio:

" Ora ch'e' Carnilivari, (dice uno ad un altro) Io mi vesto Ponziu, e tu?" -

...da Pilatu.-

- " Vasaci u c... a cu' l'avi 'nchiappatu!" -

Ancora il Pitre' ci ricorda la scena carnevalesca della morte dell'asino. La parlata e' di Modica.

- "Lassu li cannarozza a li parrini,

Chistu p'accumpagnarimi ci dugnu;

Lassu la lingua a li boni vicini.

Pri sparrarimi di Maju finu a Giugnu;

E cci lassu la m..... e li c.....

A la me' bedda e amabili patruna;

Lassu 'a testa a lu baruni.

Lassu lu pilu a la monica.

L'auricchi a li nutara,

'a mmerda a li scarpari,

Lu capistru e li varduni

Ci li lassu a lu patruni."-

Negli altri stati d'Europa il teatro assunse tinte diverse, ma tutte ricollegate e originate dalla commedia dell'arte.

In Spagna si ebbe il "secolo d'oro" con **Cervantes**, dal gusto epico e picaresco, ma senza vero movimento drammatico. Lope de Vega fu l'autore, che insieme a Shakespeare si puo' considerare il creatore del dramma moderno. Fu un autore fecondo (debutto' a soli tredici anni) e la sua produzione si aggira a circa 1800 lavori piu' cinquecento " autos sacramentales". Fu di una tale forza creatrice e d'una immaginazione che unita alla padronanza drammatica, al suo indiscusso senso scenico e l'interesse all'azione, che qualche peccatuccio veniale gli si puo'

ben volentieri perdonare (la faciloneria e qualche negligenza in taluni lavori). Egli, come nessun altro, seppe opporre il comico al patetico, i sentimenti famigliari ai pensieri piu' alti, le nobili passioni alle miserie degli uomini. I suoi dialoghi erano di una verita' e di una vivacità che a nessun spettatore, quale fosse la sua cultura, potesse sfuggirne il valore.

Egli visse lo spirito del suo tempo (era Re Filippo II) insieme al genio di Gongora, di Tirso da Molina, di Velasquez, e dopo una vita di peripezie e avventura, un anno prima di morire fu consacrato sacerdote.

Tirso da Molina ha interpretato i sentimenti degli uomini, compresi quelli fuori dalle convenzioni ordinarie, sempre con scopi morali, anche quando si e' ispirato al Boccaccio. Il suo personaggio di Don Giovanni e' stato imitato da altri grandi autori, fino ai nostri tempi (Moliere, Byron, Metastasio, Goldoni e Mozart ecc:)

Petro Calderon de la Barca fu un prolifico autore di " autos sacramentales", con i quali raggiunse una grandezza mai superata. Le sue commedie, da perfetto cortigiano, trattano di Religione, di Re e d'Onore. Mori' ricco, famoso e...prete.

IL TEATRO ELISABETTIANO.

Durante tutto il Rinascimento le recite, spesso, avvenivano nei saloni del signore di turno, alla presenza della sua Corte, con scenografie grandiose e dispendiose, ma, quasi sempre, nei costumi dell'epoca.

Nel seicento, in Inghilterra, si ebbero i primi esempi di saloni pubblici adattati a teatri, con un palcoscenico vero e proprio formato da una piattaforma e un tetto sorretto da due colonne. Il sotto di questo tetto era dipinto d'azzurro, ed era il famoso "cielo" (termine ancora oggi usato per indicare i teloni alti che delimitano la scena). Dal cielo potevano scendere gli oggetti di scena, mentre gli attrezzi di scena venivano fatte scivolare su rotelle da inservienti o dagli stessi attori,

attraverso le quinte, o aperture laterali. Non esisteva sipario, si recitava alla luce del giorno, d'onde la necessita' per ogni cambio di scena, l'uscita di tutti gli attori, compresi i morti (tipica la battuta: Portate via questi cadaveri!). Questo teatro e i relativi testi raggiunsero la loro massima dignita' con l'entrata in scena del sommo Shakespeare (1564- 1616).

Egli nella sua incomparabile vastita' creativa, diede vita ad innumerevoli personaggi, con la capacita' camaleontica di calarsi in essi fino ad annullare la sua propria personalita'. Ciascun personaggio e' caratterizzato come se fosse il personaggio principale, con la stessa importanza, con la stessa cura, e chiunque si presenti in scena, anche per un momento, anche l'ultimo lacche', e' se stesso e nessun altro, subito identificato da tratti che lo rendono immediatamente riconoscibile ovunque lo si dovesse ancora incontrare. Egli fu grande per molti versi: la ricchezza verbale, l'eloquenza, la capacita' di captare spunti vitali nei dibattiti, la trascinante intensita' poetica, la maestria di narratore e di costruttore di storie, la sua superba teatralita', mai superata., l'invenzione del mondo interiore popolato di un'inesauribile serie di pupi animati, ciascuno contemplato con serenita' e ciascuno libero di esporre le proprie ragioni (nei suoi personaggi non c'e' mai un eroe veramente fulgido da non avere un punto debole, come pure un furfante cosi' bieco da non accampare almeno qualche diritto alla comprensione).Fu inventore di espedienti e di superbi richiami alla fantasia dello spettatore (Sogno di mezza estate); spettatore impassibile in Giulio Cesare; umorista grassoccio nelle Allegre comari; e ineccepibile nelle tragedie. autore completo, dunque genio.

Fu il drammaturgo della compagnia " del Lord Ciambellano", sotto Elisabetta I; e di quella " dei king's Men" sotto Giacomo I. Fondo' il teatro "Globo" struttura in legno a cielo aperto. Recentemente in Inghilterra e' stato ricostruito un teatro del tutto uguale all'antico Globo che porta lo stesso nome.

IL TEATRO CLASSICO E BAROCCO.

Fu **Pierre Corneille** il creatore del teatro classico con l'opera " Le Cid", opera d'ispirazione veramente popolare, e la sua rappresentazione e' per il teatro francese il piu' grande avvenimento della sua storia teatrale. Dalla riscoperta della storia di Roma, egli scrisse e dedico' al Cardinale Richelieu, " Horace". Scrisse "Cinna" " Andromede" e " Nicodeme" opere d'interesse politico. La sua si puo' considerare opera completa, infatti con " Psiche" canto' anche l'amore.

Jean Racine, educazione jansenistica a Port-Royal (quello di Blaise Pascal, per intenderci), dopo aver conosciuto Moliere, dedico' la sua straordinaria intelligenza e il suo temperamento al teatro oltre che alle lettere. A soli venticinque anni scrisse " La thebaide", ma il suo genio si manifesta con l'opera " Andromaque", tragedia essenzialmente passionale." Phedre" fu il suo capolavoro. Con " Berenice" entriamo nel teatro della Ragione.

Jean-Baptiste Poquelin detto Moliere, nacque nel 1622, figlio di un tappeziere di Corte. Giovanissimo si dette al teatro conoscendo la vita miserabile delle piccole compagnie nei giri della provincia francese, prima d'affermarsi definitivamente a Versailles. Egli prese dagli italiano la ricchezza del teatro: l'azione. Gli fu maestro, come gia' dicemmo, il comico italiano Tiberio Fiorilli, detto Scaramuche, principe degli attori e attore dei principi.

Moliere, prima che autore, fu attore e regista e i suoi lavori, quindi, erano pensati a come dovevano essere recitati e messi in scena: immaginava il ritmo, il movimento, la mimica, l'espressivita'. Ogni battuta che scriveva, ogni tirata era pensata prima a come dovevano essere dette, rifacendosi a se stesso e ai suoi piu'

stretti collaboratori del momento, tenendone presente anche le qualità e le possibilità, anche fisiche (un suo compagno claudicante gli ispirò il personaggio di Bejart nell'Avaro, per esempio, e si pensa, ne Il Misandropo ci siano motivi autobiografici).

Egli sapeva cogliere e individuare le fonti vive del teatro ovunque sgorgassero, con le quali arricchiva le espressioni e le creazioni dei suoi personaggi sempre rinnovate, e seppe utilizzare tutte le risorse dei materiali di teatro allora esistenti che uniti all'immaginazione fecondissima ed ad una non indifferenza verso le idee filosofiche, che lo fecero consacrare genio della commedia e del riso, tecnico e grande uomo di teatro. E ne: Il Tartufo, Don Giovanni, e il Malato Immaginario, si ha motivo di ritenere che egli volesse adoperarsi al fine di edificazione umana. Egli, nella sua grande ingenuità d'Artista, sperava di correggere i vizi umani attraverso la rappresentazione scenica. Forse si rifaceva alla "Catarsi" come fine della tragedia enunciata da Aristotele. Qualche altro ci legge un calcolo politico: ingraziarsi il Re Sole. Ma, qualunque cosa gli si attribuisca, ad un Grande quale lui era, tutto può essere concesso e tollerato, perché queste attribuzioni sono tutte da verificare e sono soltanto particelle di sabbia nel deserto - che Moliere creò

Moliere disprezzava coloro che volevano "far risuonare i versi e fermarsi al punto giusto", cioè i pedanti e imbalsamati autori e attori di allora, pretendendo dai suoi attori una dizione semplice e precisa e una recitazione sobria, naturale. Con la commedia " L'ecole des femmes" e con gli atti unici riferiti alla stessa commedia: "Critica alla scuola delle mogli" e " Improvvisazione a Versailles" egli rompe definitivamente con il teatro classico e con i predetti autori e attori stucchevoli. Egli scrisse questa commedia- tipo, in cui i personaggi sono vicini al patetico a causa del contrasto tra la loro situazione comica e il loro carattere umano, dopo quella " La scuola dei mariti", forse per bilanciare i due sessi. E le altre due piccole commedie sopra citate per confutare, con la prima, le critiche degli autori, e con l'altra quelle degli attori, dimostrando ad entrambi le categorie chi fosse

veramente dalla parte della ragione e dell'arte pura; quale fosse l'intendimento di un poeta: cioè l'arte, sia pure comica, e non il rigido schema dell'opera stessa. E che cosa volesse dire recitare in modo naturale, sobrio e veritiero lo volle rinfacciare agli attori tragici che si sentivano superiori ai comici in virtù della loro arte considerata superiore, cioè la tragedia. Ma, con la protezione dei Re, Moliere li sbaraglio' tutti. Fece recitare pure Re Luigi XIV, assecondandone i capricci e le vanità, nella commedia " Il Tartufo", dove gli fece, addirittura, sciogliere l'intreccio. Moliere, dicemmo, prendeva i soggetti dappertutto e i suoi personaggi sono rimasti nelle nostre memorie perché vivi e concreti: si pensi al Tartufo, il devoto ipocrita; a Dardin, il geloso disgraziato; al don Giovanni, l'ateo libertino. E, per questi ritratti caratteristici in cui si rivedevano spesso anche i potenti e i suoi denigratori, egli più volte dovette difendersi da pesanti accuse che provenivano dalla chiesa e dai vari " Marchesini", dai nuovi ricchi, dai pedanti pseudo scrittori e da qualche collega invidioso, scrivendo, come si disse, commedie e libelli di autodifesa. Grazie a lui la comicità assurge allo stesso livello della tragedia.

V. La commedia dell'arte.

La **Commedia dell'Arte** è un genere teatrale molto particolare che si sviluppò in Italia nel XVI secolo. La sua caratteristica principale è l'**assenza del copione**. A differenza del teatro tradizionale o di quello contemporaneo, gli attori della Commedia dell'Arte non recitavano da un testo memorizzato, ma si basavano su **scenari generali** che indicavano la direzione complessiva della commedia. La costruzione delle battute e dei dialoghi era affidata all'espressione creativa di ciascun attore, senza dettagli precisi da seguire. Tuttavia, ciò non significa che gli attori si abbandonassero completamente all'improvvisazione.

Ecco alcune **caratteristiche** innovative della **Commedia dell'Arte**: Durante il Medioevo, esistevano rappresentazioni teatrali sacre, morali e carnevalesche, ma

nessuna di queste coinvolgeva attori professionisti. La Commedia dell'Arte introdusse l'innovazione di avere attori che recitavano per mestiere, riuniti in compagnie teatrali. Questi attori non dipendevano da un mecenate ricco, ma venivano pagati dal pubblico che assisteva agli spettacoli.

Maschere e personaggi. La Commedia dell'Arte presentava una serie di personaggi iconici, come **Pantalone** (un vecchio avaro), **Il Dottore** (un personaggio pignolo e presuntuoso), **Il Capitano** (un capitano fanfaron e vanitoso), e molti altri. Questi personaggi spesso indossavano maschere che rappresentavano tipi sociali o caratteristiche umane. La Commedia dell'Arte ebbe un enorme successo in tutta Europa, soprattutto in Francia. Questo stile teatrale ha influenzato profondamente il teatro europeo, grazie alla sua improvvisazione, ai personaggi vivaci e alle trame comiche.

In breve, **la Commedia dell'Arte** ha lasciato un'impronta indelebile nella storia del teatro, grazie alla sua creatività e alla capacità degli attori di improvvisare e divertire il pubblico

VI. Carlo GOLDONI e la riforma del teatro.

La Repubblica di Venezia vive nel Settecento il momento finale di un declino politico ed economico che ha fatto sentire i primi segni già dal XVI secolo, che si è aggravato nel corso del XVII con l'espansione dell'impero Ottomano e che si concluderà con il trattato di Campoformio e la perdita definitiva dell'indipendenza. A questo declino politico fa da contrasto una vita culturale vivacissima e un ruolo di primo piano nel panorama italiano ed europeo. Venezia è la "calamita d'Europa" per tutto il XVII e XVIII secolo: è sosta obbligata per il

Gran Tour, è considerata la capitale del divertimento e dello spettacolo, ed è il punto di riferimento dei tanti intellettuali ostili all'affermarsi dell'assolutismo¹.

Il XVIII secolo è per l'Europa il secolo del teatro e Venezia è la più teatrale tra le città italiane per il carattere stesso della città, con la sua urbanistica 'scenografica' e la vita sociale estremamente aperta. A questo proposito può essere interessante leggere il giudizio che ne ha dato Goethe in un passo del suo *Viaggio in Italia*:

“Per l'intero giorno, sulle piazze e sulle rive, nelle gondole e nel palazzo, compratori e venditori, mendicanti, barcaioli, comari, avvocati e loro avversari, ognuno non fa che muoversi, trafficare, armeggiare: parlano e spergiurano, gridano e offrono merci, cantano e suonano, imprecano e fanno chiasso; e la sera vanno a teatro e ascoltano la loro vita del giorno, artificialmente ricostruita, riprodotta in veste più seducente, arricchita d'invenzioni, straniata dal vero per mezzo delle maschere, simile al vero negli usi e nei costumi; e ne godono infantilmente, gridano di rimando, applaudono e schiamazzano. Dal giorno alla notte, anzi da una mezzanotte all'altra, è sempre lo stesso.”²

Inoltre tre dati possono essere indicativi: - C'erano al tempo più di 20 teatri pubblici, di proprietà di famiglie nobili che li appaltavano a impresari privati; - Alcuni di essi erano destinati all'opera in musica e frequentati soprattutto dalla nobiltà, mentre il San Samuele, il San Luca e il Sant'Angelo mettevano in scena soprattutto commedie ed erano frequentati da borghesi e popolani; - Le compagnie, terminata la stagione del carnevale, che raccoglieva la maggior parte del pubblico, iniziavano una tournée nelle principali città del centro-nord. Il teatro a Venezia quindi, prima che fatto culturale, è mestiere, attività economica che produce ricchezza. È vincolato alla legge della domanda e dell'offerta, in cui la domanda è rappresentata dal favore del pubblico, l'offerta dai generi radicati nella

¹ Regime politico in cui chi regna o chi governa ha potere assoluto, illimitato.

² . W. Goethe, *Italianische Reise, 1816-29*, trad. it. di E. Castellani, *Viaggio in Italia*, Milano 1985, p. 83 - citato in M. Allegri, "Venezia e il Veneto dopo Lepanto", in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, 2007, Einaudi, vol. 7, p. 312

tradizione italiana: la tragedia, il dramma pastorale, il melodramma e la commedia dell'arte.

CRISI DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

I personaggi-maschere della commedia dell'arte avevano all'origine una precisa corrispondenza nella realtà: il Magnifico, il Dottore, il Capitano e lo Zanni rappresentano le forze che agivano in quella società, ovvero il denaro, la conoscenza, le armi e la forza lavoro. Tuttavia, nel corso del Seicento questi personaggi avevano sempre più perso il contatto con la società, i loro costumi e le loro maschere apparivano artificiali e la commedia si era ridotta al lazzo e alla battuta volgare. Un esempio evidente è l'evoluzione del costume del più fortunato degli Zanni, Arlecchino: inizialmente un camiciotto rattoppato che nel tempo diventa un ricco costume a losanghe multicolori, tanto elaborato quanto artificiale.

LA RIFORMA

Goldoni esercita il suo 'mestiere' sulle tavole del palcoscenico e nelle calli, i libri su cui studia, come lui stesso afferma, sono il "Teatro e il Mondo". Pertanto un approccio interessante può essere la lettura della Prefazione dell'autore alla prima raccolta delle commedie, vero e proprio manifesto programmatico della sua attività di drammaturgo. Fine osservatore del mondo ed esperto conoscitore delle potenzialità comunicative del teatro, egli percepisce l'esigenza del pubblico borghese di veder rappresentati temi, personaggi, sentimenti più vicini alla propria realtà e vita. Comprende anche che né la tragedia o il dramma pastorale, sofisticati ed elitari, né la commedia dell'arte, troppo spesso logora e involgarita, possono soddisfare tale bisogno. La riforma fu graduale. La prima novità fu una parziale revisione del canovaccio, attraverso l'introduzione dei dialoghi scritti per quei personaggi in cui il pubblico poteva riconoscere figure della realtà quotidiana, ma

lasciando lo spazio dell'improvvisazione, dei lazzi³, delle acrobazie alle maschere.

Poi anche queste vennero riportate alla loro funzione originaria di servi, padroni, soldati: fu imposto loro un copione pur conservando i costumi tradizionali, ben riconoscibili dal pubblico. L'ultimo atto di questo processo di trasformazione è l'eliminazione definitiva di maschere e costumi quando niente giustificava più il loro uso. Spartiacque di questo processo (databile tra il 1748 e il 1762) è la redazione de *Il servitore di due padroni*, scritta in forma di canovaccio nel 1745 per Antonio Sacchi, celebre Truffaldino del tempo, e poi rimaneggiata, fino all'edizione del 1753. Per comprendere quanto Goldoni sia riuscito a salvare e valorizzare gli aspetti ancora vitali di una drammaturgia ormai artificiosa e vuota, può essere indicativo osservare la fortuna di questa commedia in età contemporanea. Nel 1947 il regista Giorgio Strehler mette in scena il copione di Goldoni e dà vita ad *Arlecchino servitore di due padroni* (titolo e nome del protagonista vengono cambiati in occasione di una tournée internazionale). Determina così la rinascita di due nuovi Arlecchini, Marcello Moretti e Ferruccio Soleri, di attori cioè che si sono specializzati nel ruolo acrobatico del servitore così come facevano gli attori della commedia dell'arte (Soleri che nel 1963 ha ereditato il ruolo da Moretti, lo interpreta ancora oggi). L'abolizione del canovaccio e delle maschere, l'introduzione del vincolo del copione sono le novità potremmo dire 'tecniche' della riforma. Un secondo aspetto da prendere in considerazione **riguarda aspetti più letterari: gli intrecci, le tematiche, la caratterizzazione dei personaggi e la lingua utilizzata**. Da questo punto di vista l'elemento più caratterizzante dell'opera di Goldoni è sicuramente la ricerca di verosimiglianza e di equilibrio, coerenti con il clima razionalistico e la cultura arcadica, e il tentativo di superare il gusto barocco per la stravaganza e l'artificio. Gli intrecci stereotipati e ripetitivi, spesso incoerenti, vengono sostituiti da trame

³ 1. atto, motto buffonesco: una comicità a base di frizzi e lazzi
2. (teat.) scena mimica della commedia dell'arte

aderenti al vissuto del pubblico. I personaggi acquistano personalità e sono tanto più verosimili quanto più sono unici e sfaccettati. **Al plurilinguismo spesso grottesco si sostituisce un monolinguismo fondato sull'uso dell'italiano o di un solo dialetto coerente con l'ambientazione della vicenda.**

Seconda parte
Dal teatro europeo dell'ottocento al
teatro contemporaneo.

Seconda parte. Dal teatro europeo dell'ottocento al teatro contemporaneo.

VII. Il teatro europeo dell'ottocento.

Durante l'Ottocento, nacque il **Dramma romantico**. Ci furono importanti autori promotori del genere, come **Alessandro Manzoni e Silvio Pellico**. Nella seconda metà del secolo, la tragedia romantica cedette il posto al **Teatro verista**, che vide fra i massimi esponenti **Giovanni Verga ed Emilio Praga**, ambedue provenienti dal movimento artistico degli **scapigliati milanesi**.

Il Dramma romantico fu preceduto da un periodo vicino al Neoclassicismo, rappresentato dall'opera drammatica di Ugo Foscolo e Ippolito Pindemonte rivolte alla tragedia greca. Lo stesso **Vittorio Alfieri**, che cavalca i due secoli, può essere definito, insieme a Vincenzo Monti, precursore e simbolo della tragedia neoclassica.

La lezione goldoniana si sviluppò nel corso di questo secolo. Si deve però scontrare con l'invasione di certi esiti francesi del Teatro dell'arte, già francesizzato sin dal secolo precedente, come la *Comédie larmoyante* che aprirono allo sviluppo del vero e proprio Dramma borghese italiano. Mentre tra gli eredi ottocenteschi della commedia goldoniana dobbiamo citare, fra gli altri, Giacinto Gallina, Giovanni Gherardo De Rossi e Francesco Augusto Bon.

Un'evoluzione simile al dramma teatrale avviene nel campo del teatro per musica. **Il Melodramma romantico** sostituisce, all'inizio di questo secolo, *l'Opera buffa* di stampo napoletano e poi veneziano. Nasceva un'opera vicina ai grandi temi medievalescenti del periodo risorgimentale. Vari sono i librettisti che affiancano i musicisti costruendo dei nuovi tipi di narrazione epica per musica. Da Felice Romani, librettista del primo ottocento per le opere di Bellini, fino ad Arrigo Boito e Francesco Maria Piave, che con i libretti per Giuseppe Verdi aprirono il periodo risorgimentale del teatro musicale italiano. Boito fu anche uno dei pochi che mise insieme il talento drammaturgico con quello musicale. La sua opera *Mefistofele*, con musica e libretto dell'autore, rappresenta forse un unicum nel panorama del melodramma italiano.

Rimase comunque anche in questo secolo l'eredità, ormai pluricentenaria, **della Commedia dell'arte nel teatro dialettale che continuò a mettere in scena le maschere. Il teatro dialettale** scavalcò tranquillamente il '700 e continuò nella messinscena delle sue commedie. Fra i più importanti autori di questo genere popolare ci furono Luigi Del Buono, che a Firenze, continuò anche nell'Ottocento a mettere in scena il personaggio di Stenterello. Altro autore Ottocentesco di teatro dialettale fu il Pulcinella Antonio Petito. Semianalfabeta Petito era colui che aveva preso in mano il monopolio del teatro napoletano. I suoi canovacci erano stati modernizzati e Pulcinella era diventato anche un simbolo politico. Avversario dell'Assolutismo di fine '700, il pulcinella dell'800 si presentò fino alla metà del secolo filoborbonico. D'altronde il personaggio napoletano aveva avuto il suo massimo splendore proprio sotto il regno dei Borboni. In un'Italia piemontese, il ruolo centrale di Napoli finì e la sua maschera rimase in ombra, ormai limitata a pochi teatri pulcinelleschi come il Teatro San Carlino.

VIII. Il dramma moderno: Ibsen, Cecov, Pirandello.

Nell'ottocento, per rispondere alle mutate esigenze della società del tempo, si impone un nuovo genere teatrale, il **dramma moderno**. I rigidi canoni di tragedia e commedia vengono meno e i generi si contaminano vicendevolmente. In Italia, accanto al profondo rinnovamento attuato da **Luigi Pirandello** va ricordato **Eduardo De Filippo** autore di notissime commedie in dialetto napoletano in cui recupera la vocazione comica popolare, ritraendo la società con crudo realismo.

Nella seconda metà del Novecento il Premio Nobel **Dario Fo** rivitalizza il genere, coniugando l'improvvisazione tipica della Commedia dell'Arte a tematiche d'attualità, oppure, come *Mistero Buffo*, rivisitando storie sacre attraverso la carica dissacratoria del giullare medioevale.

Nel corso dell'Ottocento, parallelamente all'affermarsi in Europa della borghesia, in campo teatrale si fa strada una nuova forma di rappresentazione. Essa supera la distinzione fra il genere tragico (con personaggi eroici, esiti letali e stile alto) e il genere comico (con personaggi e situazioni quotidiane, lieto fine, stile basso) e, in certo senso opera una fusione tra entrambi.

Il genere teatrale in grado di rispondere ai gusti e alle esigenze della nuova epoca è il **dramma borghese**, in cui sono messi in scena uomini qualunque, dei più diversi ceti e descritti nella loro complessità, con le luci e le ombre di una condizione umana spesso difficile e tormentata. Temi e vicende ruotano attorno a problemi quotidiani: intrecci amorosi, tradimento coniugali, contese ereditarie, conflitti generazionali, tentativi di emancipazione femminile ecc.

Gli ambienti sono principalmente interni: salotti, cucine, camere da letto, sale d'aspetto, uffici ecc

I personaggi sono reali e concreti: padri e figli, mariti e mogli, professionisti, impegnati, operai ecc. Spesso sono alle prese con il problema della propria identità,

psicologica o sociale; oppure al centro del dramma sta l'incomunicabilità (o comunque la difficoltà di comunicazione) tra individui e classi sociali.

Gli autori più rappresentativi provengono da paesi maggiormente avanzati sul piano economico-sociale come l'Inghilterra la Svezia e la Norvegia, o da nazioni dal grande passato imperiale in via di decadenza come la Russia e l'Austria.

Vanno ricordati nelle lezioni successive autori rappresentativi come Henrik Ibsen et la sua **Casa di Bambola**, Anton Cechov e il dramma delle **Tre sorelle**. Infine Luigi Pirandello che si occupa principalmente attraverso drammi come **Così è (se vi pare)**, **Il piacere dell'onestà** di affrontare il tema dell'identità.

Henrik Ibsen

Drammaturgo norvegese (Skien 1828 - Cristiania 1906). Tra i maggiori autori teatrali, ha elaborato nei suoi poderosi drammi l'idea dell'impossibilità dell'uomo di realizzare la sua aspirazione al sublime. Ai capolavori giovanili *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), centrati su tematiche esistenziali, seguirono le acute e disincantate analisi della realtà borghese di *Samfundets støtter* (*Le colonne della società* 1877) e *Et dukkehjem* (*Casa di bambola*, 1879), mentre l'ultima fase della sua produzione è percorsa da una vena intimista e si colora di simbolismi e toni elegiaci: *Vildanden* (*L'anitra selvatica*, 1884), *Rosmersholm* (1886) e *Hedda Gabler* (1890). È considerato il *padre della drammaturgia moderna*, per aver portato nel teatro la dimensione più intima della borghesia ottocentesca, mettendone a nudo le contraddizioni.

Il testo che sarà proposto agli studenti è un brano tratto dal dramma **Casa di Bambola** del 1879.

Anton Pavlovič Čechov (in russo АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ 1860-1904) è stato uno scrittore e drammaturgo russo, tra i maggiori autori letterari e teatrali europei del XIX secolo. Narratore tra i più insigni della letteratura russa di epoca contemporanea, fin dalle sue prime opere di carattere comico e caricaturale mira all'essenziale e aborre, tanto nello stile quanto nella costruzione, da tutto ciò che è intrusione personale, abbandono narrativo. Il suo riso è asciutto, pacato, talvolta triste. E la tristezza si fa sempre più sofferta accettazione del grigiore ineluttabile dell'esistenza, cui è dato solo di sperare in un lontanissimo migliore avvenire. Ma sia nei racconti sia nelle opere teatrali questa visione del mondo è trasfigurata da un tenace amore per la vita sempre trattenuto però da un pudore e da una umiltà che, specie nei drammi, ai toni accesi preferisce gli accenti smorzati, alle parole sonore la espressività del silenzio, all'invenzione di vicende drammatiche il triste fluire degli eventi.

Il testo che sarà proposto agli studenti è un brano tratto dal dramma **Le tre sorelle** (1901)

Luigi Pirandello

Drammaturgo e narratore (Girgenti, od. Agrigento, 1867 - Roma 1936). Apprezzato narratore, rivoluzionò il teatro del Novecento, divenendo uno dei più grandi drammaturghi di tutti i tempi. Pur prendendo le mosse dal verismo di scuola siciliana, nella sua opera si delineano una visione angosciosamente relativistica della vita e del mondo, che precorre temi definitivamente moderni. Fu il teatro, però, a diffondere ovunque la sua fama: dalla commedia borghese degli esordi, nella cd. seconda maniera il dramma dell'essere e del parere lievita in simbolo e allegoria dell'esistenza.

Il testo che sarà proposto agli studenti è un brano tratto dal dramma **La patente** (1918)

IX. Il teatro epico

Il **teatro epico** è un tipo di teatro affermatosi agli inizi del XX secolo, la cui forma e funzione differisce dal concetto stesso di teatro come normalmente si intende. Per "epicizzazione" del teatro si intende, infatti, il decentramento della drammatizzazione dall'evento scenico rappresentato in maniera naturalistica per una più globale partecipazione dello spettatore che diviene il destinatario attivo (e non più passivo) della rappresentazione.

Il drammaturgo tedesco Bertolt Brecht (1898-1956) prende le mosse dal teatro espressionista, sul quale innesta una concezione marxista dell'arte, non da ammirare ma da utilizzare criticamente come uno strumento per «conoscere e trasformare» la realtà.

Il teatro brechtiano è caratterizzato dalla *forma epica*, che non deve creare l'immedesimazione degli spettatori con i personaggi, ma deve stimolare una riflessione distaccata e razionale, per spingere a prendere coscienza. Mentre il teatro classico coinvolge lo spettatore in un'azione scenica, gli procura suggestioni, emozioni, sentimenti e ne esaurisce l'attività, il teatro epico fa dello spettatore un osservatore, gli propone situazioni problematiche e argomenti fondamentali, lo spinge alla consapevolezza e ne stimola la coscienza di classe. Brecht individua varie tecniche per marcare l'aspetto fittizio della rappresentazione: uso di musica e canzoni, cartelli, proiezioni, recitazione improntata allo straniamento, rifiuto dello stile naturalistico che favorisce l'immedesimazione emotiva.

Per esempio, nell'allestimento di uno dei suoi primi drammi, *Tamburi nella notte*, del 1922, che metteva in scena i conflitti di classe del primo dopoguerra, prevedeva che ci fosse in vista degli spettatori un cartello con la scritta: «Non fissare con quell'aria così romantica!». Questo "raffreddamento" e, al limite, una voluta sgradevolezza, oltre che il dichiarato schieramento ideologico, assimilano

la poetica brechtiana alla *Neue Sachlichkeit*, Nuova oggettività, e ai messaggi di violenta denuncia che negli stessi anni elaborano per esempio Georg Grosz o Heartfield, coi quali del resto condivideva amicizia e militanza politica. Tra le sue opere più importanti ricordiamo *L'opera da tre soldi*, *Madre coraggio e i suoi figli*, *Vita di Galileo*. Invisato al nazismo, emigra negli Stati Uniti; inquisito dal Comitato per le attività antiamericane, rientra in Europa nel 1948 e fonda a Berlino-est la celebre compagnia teatrale *Berliner Ensemble*.

X. Il teatro dell'assurdo

Il teatro dell'assurdo mette in scena nel secondo dopoguerra l'alienazione dell'uomo contemporaneo, la crisi, l'angoscia, la solitudine, la totale impossibilità di ogni comunicazione attraverso situazioni e dialoghi surreali, costituiti da squarci di quotidianità scomposti e rimontati in modo da creare un effetto comico e tragico al tempo stesso. L'azione e, a volte, anche il dialogo sono ridotti al minimo, le vicende sono apparentemente senza senso: in questo modo si scardina ogni convenzione e regola teatrale, si capovolge ogni criterio di verosimiglianza e di realtà.

La definizione «teatro dell'assurdo» è stata formulata dal critico Martin Esslin e accomuna autori che, pur svolgendo ciascuno autonomamente e senza influssi reciproci la propria ricerca, danno vita a un corpus di opere omogeneo. I maggiori esponenti sono Eugène Ionesco (*La cantatrice calva*, 1950; *Il rinoceronte*, 1959) e Samuel Beckett (*Aspettando Godot*, 1952; *Finale di partita*, 1957; *Giorni felici*, 1961). Strette sono le relazioni con l'esistenzialismo di Sartre, con le avanguardie surrealista (per il teatro, Jarry e il suo Père Ubu) e dadaista.

X.1. Eugene Ionesco.

Commediografo francese (Slatina, Romania, 1909 - Parigi 1994). Esponente del teatro dell'assurdo, ha usato la comicità paradossale e il nonsense

per mettere in scena l'angoscia e l'irrazionalità della condizione umana. Dopo il clamoroso esordio con *La cantatrice chauve* (1950) ha articolato le situazioni più assurde accentuando il risvolto metafisico del suo teatro. Un'esasperata esplorazione del linguaggio caratterizza *Rhinocéros* (1960) che, insieme a *Le roi se meurt* (1962), costituisce la commedia che meglio lo rappresenta.

X.2. Samuel Beckett.

Scrittore irlandese (Dublino 1906 - Parigi 1989). Uno degli autori più significativi del 'teatro dell'assurdo', fu tra gli scrittori esemplari del Novecento per il suo carattere rappresentativo di alcuni aspetti della coscienza moderna. Nel 1952 pubblicò l'opera drammatica che lo impose all'attenzione internazionale: *En attendant Godot* (rappr. 1953). Nel 1969 gli venne assegnato il Premio Nobel per la letteratura.

Altra decisiva avventura nella storia del teatro contemporaneo la prima rappresentazione, nel mese di gennaio 1953 a Parigi, sempre in un piccolo teatro della Rive Gauche, della prima commedia di un romanziere poco conosciuto, Samuel Beckett *En attendant Godot*. Due esseri dall'aspetto appena umano, mezzo *clowns* mezzo barboni, su un palcoscenico vuoto. Che fanno? Niente. Aspettano Godot. Solo intermezzo: il passaggio di Pozzo e Lucky, con il primo che tiene al guinzaglio il secondo facendo schioccare una frusta sulle sue spalle. Poco dopo essi ripassano, vittime di un'inesplicabile degradazione: il padrone è diventato cieco, lo schiavo sordo. Quanto ai due protagonisti, Estragon e Vladimir, tentano di impiccarsi perché almeno accada qualcosa: ma la corda si spezza. In Beckett non c'è via d'uscita, nemmeno quella del suicidio. L'umanità consiste in una sorta di *no man's land* desolata, che non è né la vita né la morte, ma l'attesa indefinita di un avvenimento o di un personaggio che non arrivano mai.

La relazione sadomasochistica di Pozzo e Lucky appare, pur nella sua crudeltà,

come un segno di passione, dunque di speranza, in questo universo totalmente anestetizzato; un ultimo sussulto di vitalità prima che il mantello nero del nulla ricopra la superficie terrestre. Di qui la cecità dell'uno e la sordità dell'altro: bisogna che la loro deviazione sia punita, bisogna che tutto rientri nell'ordine, che è quello del nulla, dell'attesa, dell'assenza. L'irlandese Samuel Beckett rappresenta lo scandalo dell'esistenza spogliata di tutte le sue giustificazioni. Tutto ciò che dà un senso alla vita si è misteriosamente volatilizzato. Perfino il tempo e lo spazio non possono più servire da punti di riferimento in un mondo trasformato in un deserto assurdo. Che fare? Parlare, parlare, per darsi l'impressione di esistere. "Noi siamo inesauribili" dice Vladimir. Vladimir ed Estragon si divertono, nel senso pascaliano della parola, per eludere l'orrore di una condizione umana diventata insopportabile. Costante parodia del rapporto fraterno e sociale, il loro dialogo sprigiona una sorta di umorismo freddo, di stramberia livida da far rabbrivire. Il successo immenso e inaspettato della commedia preoccupa, giustamente, Samuel Beckett. Seguendo un'evoluzione inversa a quella di Ionesco, egli si sforzerà di sopprimere dalle sue opere le ultime tracce di realismo. Al posto dei barboni, mostra nella sua seconda commedia, *Fin de partie* (1957), due vecchi agonizzanti in fondo a delle pattumiere, tra un cieco e un paralitico. Qui l'universalità del disastro si iscrive nella mutilazione fisica dei personaggi. Gli esseri umani sono ridotti a pezzi di carne innominabili che si recitano la commedia dell'esistenza aspettando che finisca. *Oh! les beaux jours*, la terza grande commedia di Beckett (1963), sposta ancora indietro i limiti della degradazione. Questa volta, non si vede altro che una vecchia immersa in un cumulo di fango fino alla vita, che monologa pateticamente, in mezzo a una manciata di oggetti derisori che tira fuori dalla sua borsa. Al secondo atto, solo la sua testa emerge ancora: immagine concreta dell'impantanamento che è la sorte del genere umano. La vecchia ha un nome, Winnie, ma la sua identità è unicamente corporea; non resta di lei che la voce, il suo monologo febbrilmente recitato, più per paura del

silenzio che perché abbia qualcosa da dire. Anche per lei la partita è perduta, la partita è finita.

Di questo lavoro beckettiano M. Renaud diede una splendida interpretazione. Troppo splendida, forse. O c'è nella commedia qualcosa che rovescia le intenzioni dell'autore? Questa rappresentazione del 'nulla' dà luogo a uno spettacolo di una sorprendente pienezza. Lo spettatore prova una specie di soddisfazione nel vedere compiersi fino alla fine una tragedia che si richiude su di sé come un'opera perfetta. Ci si può domandare se tale chiusura dell'opera su di sé (non era questo il caso di *En attendant Godot*, commedia basata sulla ripetizione e reiterazione infinite) non falsi radicalmente il senso dell'impresa teatrale beckettiana. "Più ancora che *Fin de partie*, *Oh! les beaux jours* esige l'identificazione e provoca la catarsi. Recitando sulla scena l'impossibilità di vivere e quella di morire, affermando l'impotenza di ogni parola di fronte alla derelizione di un mondo disumanizzato e alla durata di un'esistenza quasi organica, Winnie ce ne libera immediatamente. L'orrore è sulla scena: vi si esprime pienamente. Non è nella sala" In queste righe è posto tutto il problema del teatro dell'assurdo. Beckett non può impedirsi di 'costruire' un'opera con i materiali stessi della 'decostruzione'. Con i resti di un 'fallimento' indicibile, egli ci fa vedere qualcosa che ci sembra molto 'riuscito'. Contraddizione forse insormontabile. L'autore, in ogni caso, si fa sempre più prezioso, come se la sola via d'uscita consistesse nel silenzio.

Il testo che sarà proposto agli studenti è un brano tratto dal dramma **Aspettando Godot**

XI. Il Nuovo teatro.

Dopo la seconda guerra mondiale, nel pensiero filosofico e nelle arti si fa strada la percezione che tutto sia stato detto e fatto. Nel campo della scrittura drammatica si afferma così la pratica della riscrittura, con un ritorno ai miti e alle figure del passato.

Dagli anni Sessanta del Novecento a oggi si sono avvicinate esperienze diverse definite genericamente nuovo teatro:

- **Il teatro d'immagine**, che privilegia il linguaggio non verbale del corpo;
- **Il teatro danza**, che raccoglie e fonde il canto, la recitazione e la danza;
- **Il teatro di narrazione**, in cui le vicende non sono agite da attori che interpretano sul palcoscenico i vari personaggi, ma raccontate direttamente al pubblico da un unico narratore/attore.

In Italia a partire degli anni sessanta del novecento i drammaturghi perseguono due vie:

- **Il teatro in dialetto**, che si esprime, cioè, non nella lingua nazionale, ma nell'idioma locale, diffuso nel più ristretto ambito di una regione (come, per esempio, il siciliano) o, addirittura, di una città (come il napoletano);
- **Il teatro di poesia**, che riscopre il testo drammatico in versi, con una conseguente maggior attenzione alla parola.

L'attore autore più significativo del teatro dialettale è senza dubbio **Eduardo De Filippo** (1900-1983). Le sue opere più famose- da *Natale in casa Cupiello* (1931) al capolavoro *Napoli milionaria* (1945) – fondono i classici temi della Commedia dell'Arte a quelli del dramma borghese, con unimpasto linguistico particolarissimo.

Attore, autore e regista teatrale italiano **Dario Fo** (Sangiano 1926 - Milano 2016). Ha innovato il teatro comico italiano attraverso spettacoli, realizzati spesso insieme alla moglie F. Rame. Nel 1997 gli è stato conferito il premio Nobel per la letteratura.

Alla fine degli anni '60 egli fa rivivere lo spirito dei giullari medioevali attraverso l'uso del *grammelot*⁴ nel suo capolavoro **Mistero buffo** (1969), una rivisitazione

⁴ (dal fr. grommeler, borbottare. Linguaggio che imita sonorità e cadenze di una lingua o di un dialetto)

in chiave grottesco-satirica della sacra rappresentazione medievale. L'efficacia drammatica di questo *testo aperto* si regge anche sulle grandi doti di mimica dell'attore-autore.

Per illustrare questo genere si farà vedere agli studenti dei video di Dario Fo e del suo **Mistero buffo**.

L'impasto dialettale caratterizza anche molte opere del milanese **Giovanni Testori** (1923-1993), come le riscritture *L'Amleto e Macbetto* da Shakespeare e *Edipus* da Sofocle.

Anche due poeti si sono dedicati al teatro di poesia:

Mario Luzi (1914-2005) e **Pier Paolo Pasolini** (1922-1975) che privilegia come modello la tragedia classica.

XII. Scenografia e rappresentazione dello spazio.

Scenografia, parola di derivazione greca, che sta ad indicare tutti quegli accorgimenti destinati a dare l'illusione dell'ambiente nel quale si svolge l'azione drammatica.

L'evoluzione della scenografia teatrale è da sempre strettamente legata al problema della rappresentazione dello spazio poiché, al pari della pittura, si prefigge di ricreare l'immagine di uno spazio architettonico dotato di tre dimensioni, e dunque di profondità. Tuttavia, fin dai tempi più antichi, la volontà di rendere credibili le rappresentazioni visive, in particolare quelle pittoriche, si è scontrata con la difficile trasposizione grafica della tridimensionalità del mondo esterno sulla bidimensionalità del supporto materico di quelle immagini. Quindi nel corso dei secoli, le intuizioni spontanee e le conoscenze geometriche relative ai metodi di rappresentazione hanno trovato nella scenografia un campo di immediata applicazione e sperimentazione.

XIII. La scenografia del XX secolo e contemporanea

La scenografia come arte autonoma

Il XIX secolo si conclude con l'inizio di una riflessione e di una sperimentazione nel campo del teatro, e in particolar modo della scenografia, concepita non più solo in una dimensione decorativa e illustrativa, ma costruendo lo spazio dell'azione come un'opera d'arte dotata di autonoma espressività attraverso forme, volumi, luci e colori. Un notevole contributo al rilancio della scena costruita si ebbe grazie all'opera innovativa di **Gordon Craig** (1872-1966) e **Adolphe Appia** (1862-1928), entrambi determinati nel combattere gli eccessi del gusto realistico dell'epoca, la cui pretesa di una perfetta imitazione della natura finiva troppo spesso per sostituirsi all'arte.

La frammentazione del linguaggio scenografico e la scena digitale.

Dopo Appia il mondo della scenografia ha intrapreso innumerevoli strade diverse alla ricerca di espressività e suggestioni sempre nuove in nome dell'ormai affermata libertà artistica; in un simile terreno di sperimentazione, frammentazione e velocità è venuto tuttavia a mancare il rapporto tra le esperienze realizzate e l'individuazione delle regole da esse dedotte ed acquisite e dunque la letteratura sulla scenografia ha smesso di seguirne le tappe, i risultati e i protagonisti.

Attualmente, il nuovo campo di ricerca è quello offerto dal disegno digitale, e più precisamente dalla creazione di uno spazio tridimensionale alternativo, quello virtuale, nel quale sia consentita la possibilità di azione, e reciproca interazione tra attori e pubblico; tuttavia, tra le tante teorie in campo, sono ancora poche le pratiche teatrali in grado di farci comprendere realmente le nuove possibilità della computer grafica in campo scenico. Conseguenza dell'introduzione del digitale in ambito teatrale è la progressiva scomparsa dell'osservatore unico, e del sistema prospettico da quest'ultimo

diretto; lo spazio "illimitato" a disposizione della modellazione **3D** in ambiente digitale non richiede accorgimenti di natura prospettica al fine di creare l'illusione di una voluta profondità del palco. **In realtà, è possibile notare che non è più il palcoscenico il luogo delle scene, poiché tali spettacoli sono concepiti anche per luoghi alternativi dall'edificio teatrale.**

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA.

Bibliografia

Roberto Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008.

L.Bottoni, *Storia del teatro italiano 1900-1945*, Il Mulino 2000.

D'Amico Silvio, *Storia del teatro drammatico. L'Ottocento- Il teatro contemporaneo*. Edizione ridotta a cura di Alessandro D'Amico, con un aggiornamento di Raul Radice. Vol.2. Bulzoni editore. 2016.

Moranda Simona, *La letteratura teatrale italiana, Il testo drammatico e la sua storia dal Medioevo al Novecento*, Carocci editore, Studi Superiori. 2023

Silvana Sinisi - Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

Beatrice Panebianco, Irene Scaravelli, Sandro Lombardi, Fabrizio Sinisi. *Testi e immaginazione, Poesia e teatro*, Zanichelli. 2014

Beatrice Panebianco, Antonella Varani, *L'esperienza del testo, Poesia e teatro*, Zanichelli, 2008.

Sitografia

https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Teatro/1Trifone.html

<https://www.treccani.it/enciclopedia/monologo/>

[https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-contemporaneo_\(Lessico-del-XXI-Secolo\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-contemporaneo_(Lessico-del-XXI-Secolo))

<http://www.percorsiteatrali.org/Glosstea.htm#T>

https://www.mondadorieducation.it/risorse/media/secondaria_secondo/italiano/leggere_scrivere/percorsi_interdisciplinari/05avanguardie/arte/espressionismo_teatro.html

<https://www.spazioscenico.altervista.org/sceno.html#ventesimo>

Video Youtube

https://www.youtube.com/watch?v=xQbS_LapuiM

<https://www.youtube.com/watch?v=b2XAtThcEMc>

<https://www.youtube.com/watch?v=ENOMgCdJipQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=jp9DJtbxhvE>

<https://www.youtube.com/watch?v=yy6sVJFg0jQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=xE7H7Ub-kRs>

<https://www.youtube.com/watch?v=hQtXZq2-tbU>

<https://www.youtube.com/watch?v=Q9AKVUdMW1w>

Appendice

Teatri greci e romani

Nel mondo e in Algeria

Teatro greco di Siracusa in Sicilia



Teatro greco di Taormina in Sicilia



Sicilia



Teatro romano Pompei



DAS THEATER DES POMPEJUS MIT DEM TEMPEL DER VENUS VICTRIX. VON AD. SCHILL.

Teatro romano a Amman



Teatro romano di Palmira



Teatri romani in Algeria: Cherchell e Skikda



Khmissa, antica Thubursicu Numidarum



Timgad



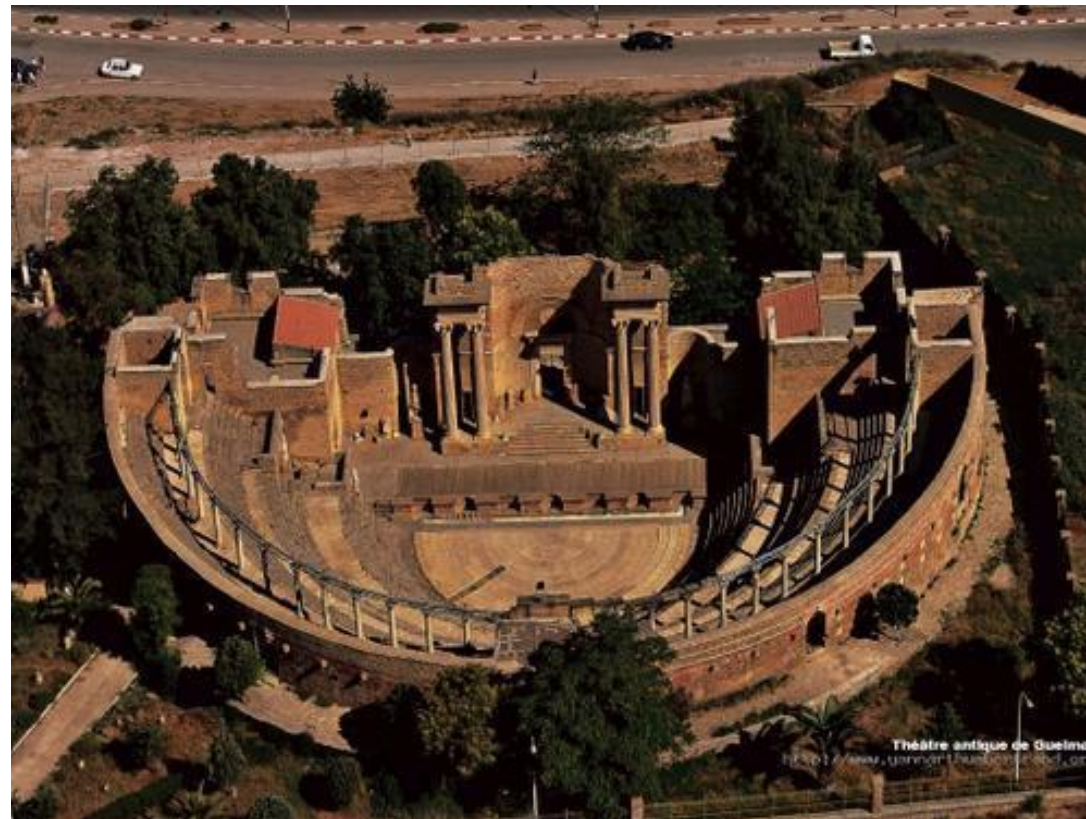
Hippone e Tipasa



Djemila



Guelma



Guelma



Anfiteatro il Colosseo di Roma



Il testo teatrale



MONDADORI EDUCATION

Il testo teatrale

Dal testo scritto alla scena



MONDADORI EDUCATION

Che cos'è un testo teatrale

Il testo teatrale è un testo letterario **concepito** in primo luogo per essere visto e ascoltato: **per essere rappresentato** davanti a un pubblico

Il **testo teatrale (scritto)** si configura come un discorso linguistico

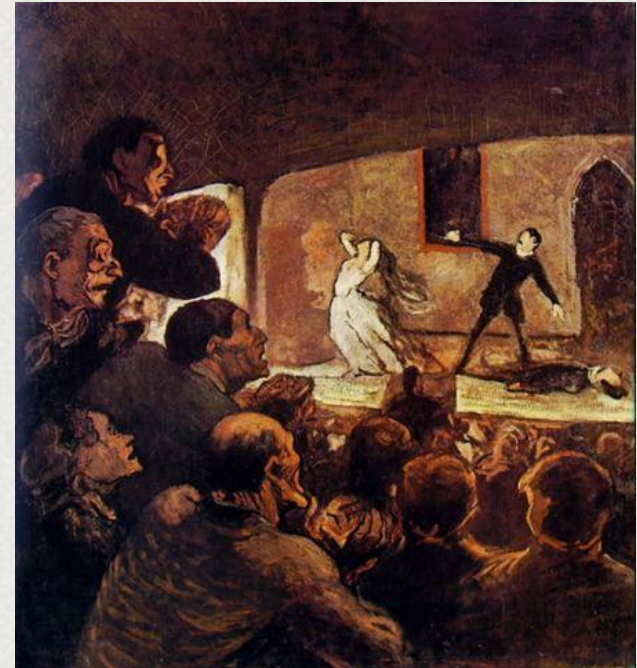


Può essere fruito (**letto**) anche indipendentemente dalla rappresentazione

L'intervento di attori, pubblico, spazio scenico, regista, maestranze varie



Consente di trasformare il testo teatrale in uno **spettacolo teatrale**



Honoré Daumier, *A teatro* (1860-1864)



La comunicazione teatrale

Il modello della comunicazione teatrale presenta **due livelli**

Orizzontale (diretto)

Coinvolge gli **attori** che comunicano direttamente **sulla scena**

Verticale (indiretto o mediato)

Comunicazione **implicita** che coinvolge l'**autore** e gli **spettatori**



Il linguaggio teatrale

Il **linguaggio** teatrale è spiccatamente **performativo**



Le frasi pronunciate dagli attori sono strettamente legate alle **azioni**



Sono frequenti le **espressioni allocutive**, gli **imperativi**, spesso accompagnati da **avverbi di tempo e luogo**, i verbi coniugati alla **prima persona** singolare del presente indicativo



Pablo Picasso, *L'attore* (1904-1905)



L'elenco dei personaggi

Il testo teatrale si apre con l'**elenco dei personaggi**

Nomi dei personaggi

(protagonisti, comprimari e comparse), non necessariamente in ordine di importanza

Breve descrizione dei personaggi

Personaggi

Ciampa, *scrivano*

La signore Beatrice Fiorica

La signora Assunta La Bella, *sua madre*

Fifi La Bella, *suo fratello*

Il delegato Spanò

La Saracena, *rigattiera*

Fana, *vecchia serva della signora Beatrice*

Nina Ciampa, *giovane moglie di Ciampa*

Vicini e vicine di casa di Fiorica

In una cittadina dell'interno della Sicilia. Oggi.

(Luigi Pirandello, *Il berretto a sonagli*)

Didascalia: specifica **luogo** e **tempo** dell'azione



Atti e scene

Il testo teatrale può essere diviso in **atti** (1, 2, 3, 4 o 5)



Spesso il passaggio da un atto all'altro coincide con un **cambiamento di luogo**, o con un **salto temporale**, o segnala lo sviluppo di un'**azione parallela**



Ogni atto è diviso in un numero variabile di **scene**



Il passaggio da una scena all'altra è scandito dalle **entrate e dalle uscite dei personaggi**

Nel teatro classico vigevano le **unità aristoteliche**, di azione, luogo e tempo: un'unica vicenda si svolgeva in un unico luogo, nel corso di un'unica giornata



Le parole dei personaggi

Ogni scena è formata da una successione di **dialoghi**

Nel testo scritto, le **battute** pronunciate da un personaggio seguono il suo nome, di norma riportato in lettere maiuscole

↳ Nel **monologo** il personaggio si rivolge a un interlocutore silenzioso, che si limita ad ascoltare

↳ Nel **soliloquio** il personaggio è solo in scena e si rivolge a se stesso

↳ «**A parte**» è la battuta che il personaggio pronuncia fra sé e sé, o rivolto al pubblico, per commentare ciò che accade come se nessuno lo sentisse

Nel testo scritto, gli «a parte» sono segnalati da una didascalia (*a parte*, *solo*) e talvolta posti tra parentesi

Le didascalie

Le didascalie, di solito riportate in corsivo e tra parentesi, contengono le «**istruzioni di regia**»

Didascalia

ROSARIA (*con scatto di stizza, voltandosi, come volesse beccarlo*) Ma come, che fa?

TOTÒ (*restando male, con un sorriso vano*) Dico che io non ci bado...

(Luigi Pirandello, *L'uomo, la bestia e la virtù*)



Forniscono indicazioni relative alla **scenografia** o all'**aspetto dei personaggi**



Forniscono indicazioni relative al **tono della recitazione**



Segnalano le **entrate e le uscite** dei personaggi



Indicano sommariamente **che cosa accade** sulla scena



Dal testo allo spettacolo

Lo spettacolo teatrale è la **messinscena** del testo teatrale (scritto), ad opera di **attori**, davanti a un **pubblico**, in uno **spazio scenico** definito



Le loro **modalità interpretative** possono modificare notevolmente la ricezione di un testo



È esso stesso **protagonista** della rappresentazione



Può essere un **edificio teatrale** (un teatro) o un **luogo teatrale** (uno spazio che solo occasionalmente ospita una rappresentazione)



Interno del Teatro d'opera San Carlo di Napoli, uno dei più prestigiosi del mondo



Il regista

Il regista sovrintende a ogni aspetto della rappresentazione

A lui si deve l'**idea** complessiva **della messinscena** e l'**interpretazione del testo**

La sua figura si afferma solo **nell'Ottocento**



Giorgio Strehler, uno dei più grandi registi italiani
(1921-1997)

Prima dell'avvento della regia, il **capocomico**, attore-guida della compagnia e insieme impresario teatrale, era la figura cui spettava la direzione artistica della rappresentazione



La «quarta parete»

La «quarta parete» è il **muro immaginario** che separa il palcoscenico dalla sala

Il concetto fu introdotto dal regista francese **André Antoine** (1858-1943)



Il regista francese André
Antoine

Secondo Antoine gli attori devono recitare come se quel muro esistesse davvero



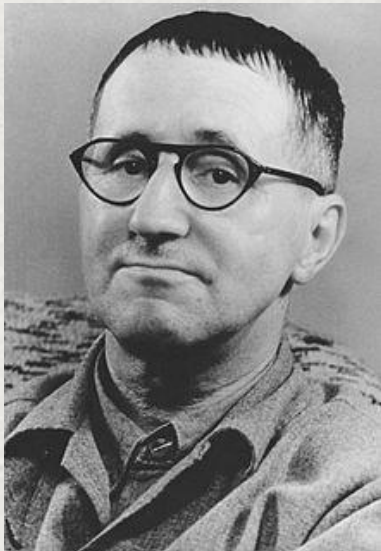
Gli **attori** devono calarsi completamente nei personaggi, **senza curarsi del pubblico**

La **messinscena** deve essere **fedele al testo**



La rottura della «quarta parete»

Opponendosi al Naturalismo di Antoine, il tedesco **Bertolt Brecht** (1898-1956) auspicava un teatro che rompesse l'impenetrabilità della «quarta parete»



Bertolt Brecht, poeta,
drammaturgo e regista
teatrale tedesco



Il **testo** deve essere **interpretato in maniera personale**, anche a costo di modificarlo profondamente

Gli **attori** devono essere **distaccati**: devono commentare l'azione più che interpretarla

L'obiettivo è il **coinvolgimento intellettuale** più che emotivo **del pubblico**



L'allestimento dello spettacolo

All'allestimento di uno spettacolo teatrale concorrono, accanto a regista e attori, tecnici e artigiani, capaci di progettare e realizzare le scenografie (**scenografi**), i costumi (**costumisti e truccatori**), l'illuminazione (**direttore delle luci ed elettricisti**)

I **macchinisti** si occupano di collocare e spostare gli elementi scenici sul palco

Gli **attrezzisti** realizzano e sistemano al loro posto gli oggetti di cui si serviranno gli attori durante la rappresentazione



Palcoscenico del Gran Teatro La Fenice di Venezia

I generi

Tragedia

Tono e stile elevati
Atmosfera cupa e luttuosa
I protagonisti sono eroi, personaggi del mito, divinità
Vicende e conclusione drammatiche, violente, ineluttabili

Commedia

Tono leggero, dialoghi brillanti, azione scenica movimentata
I protagonisti sono uomini comuni
Si alternano vicende tristi e comiche, ma il finale è positivo (lieto fine)

Melodramma

Fonde musica e azione scenica
I protagonisti sono eroi ed eroine romantiche che vivono amori impossibili e fatali
Si conclude di solito con la morte di uno o di entrambi i protagonisti

Dramma borghese

Viene rappresentata la crisi della borghesia e delle sue istituzioni
I personaggi appartengono alla piccola e media borghesia; la vicenda spesso è ambientata all'interno di un salotto
Il finale è negativo o amaro



Il teatro antico

Il teatro occidentale nasce nel **mondo greco**

I generi praticati erano la **tragedia** e la **commedia**, entrambe connesse, all'origine, con il culto del dio Dioniso

Agli attori si affiancava un **coro**, cui era affidata l'esecuzione di canti e movimenti di danza

Argomento della tragedia era il **mito**

Gli attori erano tutti maschi e mascherati



Il teatro di Epidauro, Grecia (IV sec. a.C.)

I tragediografi maggiori furono **Eschilo**, **Sofocle** ed **Euripide** (V sec. a.C.)



Il teatro antico

Gli autori più rappresentativi della commedia greca furono:

Aristofane (V-IV sec. a.C.)

Compose opere fortemente satiriche nei confronti dei potenti della sua epoca

Menandro (IV-III sec. a.C.)

Privilegiò gli intrecci amorosi e la caratterizzazione psicologica dei personaggi

L'eredità dei drammaturghi greci venne raccolta dagli autori latini

Tra gli autori latini si possono ricordare i commediografi **Plauto** (III-II sec. a.C.) e **Terenzio** (II sec. a.C.)



Rilievo in marmo raffigurante il commediografo Menandro e Talia, la Musa della commedia (I sec. a.C.)



Il teatro medievale

Nel Medioevo il teatro visse un momento di declino

Forme semplici di rappresentazione si svolgevano per lo più in **strada** e nelle **piazze**, talvolta nelle **chiese**



Maso di Banco, *Papa silvestro annienta un drago e risuscita due maghi*, affresco della cappella Bardi di Vernio, basilica di Santa Croce, Firenze (1340 ca.)

Giullari, buffoni e mimi intrattenevano il popolo in occasione di feste e fiere

I **misteri** e le **sacre rappresentazioni** avevano per argomento le vite dei santi o episodi biblici



La Commedia dell'arte

Tra il **XV e il XVI secolo** le mutate condizioni sociali, culturali ed economiche favorirono la **rinascita del teatro**

Sovrani e nobili fecero costruire piccoli **teatri all'interno delle corti**

Compagnie di **attori professionisti**, eredi dei giullari medievali, diedero vita a un fenomeno artistico nuovo: la Commedia dell'arte

- ↳ I **ruoli** erano **fissi**, riconoscibili dalla maschera (Arlecchino, Balanzone, Colombina ecc.)
- ↳ Gli spettacoli si basavano su trame essenziali (canovacci): dialoghi, battute e lazzi erano lasciati all'**improvvisazione**



Maschera di Brighella, il compare astuto e imbroglione di Arlecchino



Il teatro europeo tra XVI e XVII secolo

Tra Cinquecento e Seicento si affermarono in **Francia**, **Inghilterra** e **Spagna** grandi autori destinati a lasciare un segno profondo nella tradizione teatrale europea



Jean-Léon Gérôme, *Luigi XIV e Molière* (1862)

Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673)

Nelle sue commedie mise in ridicolo i costumi e vizi del suo tempo

William Shakespeare (1564-1616)

Rinnovò profondamente i generi della tragedia e della commedia, adattandoli al gusto del tempo

Lope de Vega (1562-1635) e **Calderón de la Barca** (1600-1681)

Tra i più rappresentativi esponenti del secolo d'oro (*Siglo de Oro*) della letteratura spagnola



La riforma goldoniana

La fortuna della Commedia dell'arte si esaurì con la riforma teatrale attuata dal **drammaturgo veneziano Carlo Goldoni** (1707-1793)

- ↳ Reintrodusse l'uso del **copione** interamente scritto (scene, battute, didascalie)
- ↳ Sostituì le maschere con i **caratteri**, personaggi **a tutto tondo**, socialmente e psicologicamente caratterizzati
- ↳ Mise in scena la vita quotidiana, con **ritratti d'ambiente** puntuali e dettagliati



Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni* (1757)



La stagione romantica

Nel contesto culturale del Romanticismo ebbero particolare successo



Paul-Albert Besnard, *La prima dell'Ernani nel 1830 (1903)*

Opere teatrali **ambientate nel passato** (soprattutto nel Medioevo e nelle corti rinascimentali e barocche), che avevano per protagonisti **personaggi «estremi»** e tormentati

Si possono ricordare *l'Ernani* (1830) di Victor Hugo, *I Masnadieri* (1781) e *Don Carlos* (1787) di Schiller

Il **melodramma** o opera lirica (soprattutto nella prima metà del secolo), in cui l'azione scenica è interamente cantata e accompagnata dall'orchestra

Il maggiore compositore del secolo fu **Giuseppe Verdi** (1813-1901; tra le sue opere: *Nabucco*, 1842; *Rigoletto*, 1851; *Il Trovatore*, 1853; *La traviata*, 1853)



La nascita del dramma

A partire **dalla metà dell'Ottocento** si sviluppò il dramma, i cui protagonisti sono **uomini comuni** che vivono i quotidiani problemi dell'esistenza

Il norvegese **Henrik Ibsen** (1828-1906) è considerato il padre del dramma moderno

Luigi Pirandello fu uno dei più importanti autori del panorama teatrale tra Ottocento e Novecento

↳ Al centro delle sue opere la riflessione sulle **dinamiche familiari** e sul **ruolo della donna** (*Casa di bambola*, 1878)

↳ L'attenzione è rivolta più alla **psicologia dei personaggi** che all'azione

↳ Al centro delle sue opere il disagio dell'individuo alle prese con le **ipocrisie** e le convenzioni **del mondo borghese**

↳ **Umore** amaro e **pensoso**



Il teatro contemporaneo

Con l'affermarsi delle **avanguardie storiche** (Futurismo, Dadaismo, Surrealismo) nascono nuove forme di teatro che sperimentano **soluzioni espressive originali**

Il «teatro nel teatro» di Pirandello

Il «teatro della crudeltà» di Antonin Artaud (1896-1948)

Il «teatro epico» di Bertolt Brecht

Il **«teatro dell'assurdo»** si afferma in Europa a partire dagli anni Cinquanta

(Samuel Beckett, 1906-1989; Eugène Ionesco, 1909-1994; Harold Pinter, 1930-2008)

→ Ogni azione è inutile, ogni pensiero è privo di senso

→ L'individuo è un'effimera comparsa in uno spazio indifferente alle sue sorti



Una scena di *Aspettando Godot* di Samuel Beckett (1948-1953)



Nella drammaturgia moderna si ricorre spesso al *flashback*:

WILLY Incamminatomi per la strada maestra, ho preso la direzione del nord. Nord. Providence. Ho conosciuto il sindaco. [...] Ha detto «Salve». E io gli ho detto «Bella città qui, caro sindaco». E abbiamo preso il caffè insieme. Poi via a Waterbury. Grossa città, Waterbury. Famosa per l'orologio.

(A. Miller, *Morte di un commesso viaggiatore*, trad. di G. Guerrieri)

in scena

Scenografia: naturalistica o metaforica?

L'ideazione di una scenografia teatrale può avvenire in diversi modi. A partire dall'interpretazione concordata con il regista, lo scenografo può rispettare fedelmente le indicazioni dell'autore, oppure "tradirle" allestendo qualcosa di diverso.

La scenografia può essere **naturalistica**. Per esempio un grande regista come Luchino Visconti (1906-1976) voleva ambienti interni riprodotti con scrupolo estremo, tanto che faceva mettere lenzuola e coperte negli armadi delle camere da letto e piatti e stoviglie nelle credenze delle sale da pranzo, per rendere totalizzante la sensazione di verosimiglianza (cfr. foto 1).

Ma una scenografia può essere anche **metaforica** o **allusiva**. In questo caso lo scenografo non dà, della didascalia, un'illustrazione puntuale, ma ne sviluppa un'interpretazione. Per esempio, nel *Giardino dei ciliegi* di Anton Čechov messo in scena a Milano nel 1974 da Giorgio Strehler (1921-1997) con la collaborazione di Luciano Damiani (1923-2007) in veste di scenografo, lo spazio è chiaramente metaforico: i grandi veli di impalpabile tulle alludono alla fioritura dei ciliegi, ma anche alla labilità dei sentimenti e delle aspirazioni dei personaggi (cfr. foto 2).

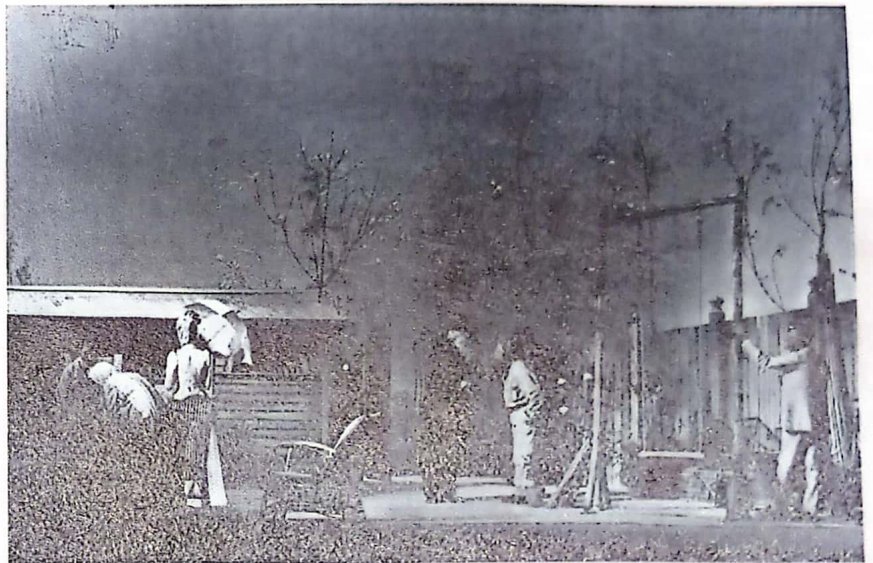


Foto 1: *Zio Vanja*, regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Piero Tosi, Roma, Teatro Eliseo, 1955-1956.



Foto 2: *Il giardino dei ciliegi*, regia di Giorgio Strehler, scene di Luciano Damiani, Milano, Piccolo Teatro, 1974-1975.

IN PRATICA

Anton Čechov, *È passato un anno...*

La vicenda di *Tre sorelle* (1901) di Anton Čechov (1860-1904) copre uno spazio di diversi anni. L'autore, infatti, vuole trasmettere la sensazione di un tempo che passa inesorabilmente, in modo sempre identico, e di uomini e donne che si logorano tra vane speranze e illusioni senza fondamento.

ATTO PRIMO

In casa Prozorov¹. Salotto con colonne dietro le quali appare una grande sala da pranzo. Mezzogiorno; fuori, sole, è allegro. In sala da pranzo stanno apparecchiando la tavola.

Ol'ga² in uniforme blu di professoressa del ginnasio femminile, corregge i compiti delle scolare, in piedi e passeggiando; Maša, vestita di nero, col cappellino sulle ginocchia, è seduta e legge un libro. Irina, vestita di bianco, è in piedi, sopra-

OL'GA Un anno fa oggi morì nostro padre. Cinque maggio, il tuo onomastico, Irina. Che freddo! Che neve! Io credevo di non arrivare alla sera. Tu eri morta, disfatta. **È passato un anno** e ce ne ricordiamo appena. Hai il vestito bianco, ti brillano gli occhi³. (*L'orologio batte le dodici*). L'orologio batteva le ore come adesso. Mentre lo portavano via suonava la banda. Al cimitero spararono a salve. Era generale di brigata ma non venne molta gente. Forse la pioggia, chi sa. Pioveva forte, nevicava. **IRINA** Perché ricordare?

15 *Dietro le colonne della sala da pranzo compaiono vicino al tavolo il barone Tuzenbach, Čebutykin e Solënyi⁴.*

OL'GA Oggi è tiepido, si sta bene con le finestre aperte. Le betulle non hanno ancora messo le foglie. Quando partimmo da Mosca⁵ con papà, ai primi di maggio, Mosca era un giardino: era già calda, piena di sole. **Undici anni fa**: me la ricordo come se fossimo partite ieri. Dio mio Signore! Stamattina aprendo gli occhi ho visto tanta di quella luce, ho visto la primavera! Ho provato una tale gioia, una nostalgia della mia città!

La prima didascalia dà indicazioni di scenografia, che può essere naturalistica o metaforica.

La seconda didascalia descrive che cosa indossano i personaggi, le loro posizioni sul palcoscenico e i loro gesti all'aprirsi del sipario.



Ol'ga racconta
 un sogno
 un antefatto
 un'anticipazione
 un fatto che si è svolto/a quasi contemporaneamente al "qui e ora", ma altrove.

L'informazione ripetuta *È passato un anno* suggerisce l'idea di un tempo vuoto che trascorre nella noia e nella disillusione.

Di nuovo un'indicazione di tempo trascorso: *Undici anni fa*. In undici anni le sorelle non sono mai tornate a Mosca.

1. **Prozorov**: è il cognome di famiglia delle tre sorelle del titolo.

2. **Ol'ga**: una delle tre sorelle del titolo, la maggiore. Le altre sono presentate subito dopo: Maša e la più giovane, Irina.

3. **Hai il vestito bianco... gli occhi**: stai già indossando un vestito bianco (non a lutto) e gli occhi

non sono più spenti, sono tornati a brillare (di gioia, di giovinezza, di salute...).

4. **Tuzenbach, Čebutykin e Solënyi**: tre degli ospiti assidui di casa Prozorov, ufficiali dell'esercito che ha sede nella cittadina, rispettivamente un giovane tenente (il barone Tuzenbach), un anziano ufficiale medico (il dottor Čebutykin)

e un capitano (il giovane Solënyi).
 5. **partimmo da Mosca**: Čechov annota all'inizio del dramma che *l'azione si svolge in Russia, in un capoluogo di governatorato*, cioè in una cittadina di provincia con una guarnigione militare. Deduciamo quindi, che la famiglia Prozorov undici anni prima residente nella capitale, Mosca, si è trasferita qu

ČEBUTYKIN Niente di meno!

TUZENBACH Ma non dire sciocchezze!

25 *Maša soprapensiero legge un libro fischiando una canzone.*

OL'GA Non fischiare, Maša! Come ti salta in mente? (*Pausa*). Sarà la scuola di tutti i giorni, saranno le lezioni private, insomma io ho continuamente mal di testa e certe volte mi metto a pensare come una vecchia. Davvero, **quattro anni che insegno**: ogni giorno che passa è una goccia di meno di vita, di gioventù. Ah, ormai

30 io non spero più, non vivo più che per una cosa...

IRINA Andare a Mosca. Vendere tutto qui, casa, tutto, e via, a Mosca!

OL'GA Sì, a Mosca, via, via!

Čebutykin e Tuzenbach scoppiano a ridere.

Altri personaggi, prima sullo sfondo, bisticciano ad alta voce: gli animi sono infastiditi, pronti a irritarsi per un nonnulla.

Di nuovo un'indicazione di tempo: *quattro anni che insegno...* Ol'ga si sente invecchiare.

Nel momento di massima commozione, le risate (*scoppiano a ridere*) evitano una caduta nel sentimentalismo.

(A. Čechov, *Teatro*, trad. di G. Guerrieri ed E. Lo Gatto, Einaudi, Torino, 1991)

LEGGENDO

1. Che cosa racconta nella **prima battuta** del dramma Ol'ga, la maggiore delle tre sorelle?

2. Ai ricordi di Ol'ga la sorella Irina **reagisce**

- a. insultandola con stizza: è Ol'ga la responsabile del malinconico funerale del padre.
- b. ringraziandola: nonostante la mestizia del ricordo, è un modo per parlare del padre scomparso.
- c. zittendola: non vuole farsi tornare alla mente un momento che ha lasciato nei loro animi una ferita.
- d. ignorandola: non la degna di una risposta e le volta le spalle.

3. Il **tempo atmosferico** è **specchio** dello stato d'animo dei personaggi: a che cosa possono alludere, a tuo parere, la pioggia e la neve ricordati da Ol'ga al funerale del padre? A che cosa, invece, allude il riferimento a Mosca già calda, piena di sole?

4. Qual è l'unica **speranza** che sembrano ancora nutrire Ol'ga e Irina?

SCRIVENDO

5. Immagina e descrivi una **scenografia naturalistica** e una **metaforica** per questo primo atto di *Tre sorelle*. Puoi accompagnare la tua descrizione con dei disegni.

OCCHIO

ALLA PAROLA

Anno

L'ETERNO RITORNO

La parola **anno** deriva dal lat. *annus* la cui etimologia è incerta. Forse dalla radice indoeuropea **am*, che significa "girare". Nell'opera *La lingua latina* di Marco Terenzio Varrone (116-27 a.C.), *annus* è fatto

derivare da *anus*, "cerchio" (da cui il diminutivo *anellus*, "anello"). Entrambe le etimologie, però, sottintendono l'idea che l'anno sia qualcosa di ciclico, che eternamente ritorna.

che indicano **in modo iperbolico** il trascorrere di molto tempo?

LEGGENDO

1. Conosci espressioni colloquiali con la parola anno

TIPI E INDIVIDUI. Il personaggio può essere caratterizzato dall'autore con pochi ma decisi tratti psicologici: si parla in questi casi di un **personaggio tipo**. È quanto accade, per esempio, in molte figure della commedia latina (*Il soldato fanfarone* di Plauto) o in molti personaggi di Molière (1622-1673 > p. 379): Arpagone, divenuto simbolo per eccellenza dell'avaro, Alceste del misantropo, Argan dell'ipocondriaco, Tartufo dell'ipocrita.

Si hanno poi, al contrario, personaggi che sono definiti con caratteristiche proprie e uniche, realisticamente rappresentati nella loro dimensione esistenziale. In questo caso si tratta di veri e propri **personaggi individui**, per esempio Sigismondo in *La vita è sogno* di Pedro Calderón de la Barca (1600-1681 > p. 353) o Falstaff nell'*Enrico IV* di Shakespeare (> p. 358) ecc.

IN PRATICA

Henrik Ibsen, *Helene e gli altri*

Nel dramma *Gli spettri* (1881) del norvegese Henrik Ibsen (1828-1906) l'elenco dei personaggi rappresenta, per chi legge, quasi un vero *incipit* del testo drammatico, poiché fornisce interessanti informazioni sulle relazioni tra i personaggi.

Helene Alving, vedova del capitano e ciambellano¹ Alving

Osvald, suo figlio, pittore

*Il pastore*² *Manders*

Engstrand, falegname

Regine Engstrand

*L'azione si svolge nella casa di campagna della signora Alving, in riva a un grande fiordo*³ *nella Norvegia occidentale.*

ATTO PRIMO

Una stanza spaziosa che dà sul giardino, con una porta nella parete di sinistra e due porte nella parete di destra. Nel mezzo un tavolo rotondo circondato da sedie; sul tavolo sono sparsi libri, riviste e giornali. A sinistra in primo piano una finestra, accanto a questa un piccolo sofà che ha davanti un tavolino da lavoro.

⁵ *Nel fondo la stanza si apre su una camera-serra un po' più stretta, chiusa verso l'esterno da grandi vetrate. Nella parete destra della camera-serra una porta che dà in giardino. Attraverso le vetrate si intravede un fosco paesaggio di fiordo, bagnato da una pioggia assidua.*

¹⁰ *Engstrand è ritto accanto alla porta che dà in giardino. Ha la gamba sinistra alquanto rattappita⁴; alla suola della scarpa è applicato un pezzo di legno. Regine, con un annaffiatoio vuoto in mano, gli contrasta il passo.*



Di Helene si indica

la professione.

lo status sociale.

la condizione di vedovanza.

l'età.

Osvald, il figlio di Helene, è un pittore.

Nel caso di Manders lo status precede addirittura il nome.

Di Engstrand non si sa il nome, ma solo l'attività. Il cognome lega Engstrand a Regine: i due sono parenti.

La lunga didascalia fornisce molti dettagli che consentono di allestire una scenografia naturalistica.

1. **ciambellano:** dignitario che cura le udienze solenni e sovrintende al cerimoniale alla corte del sovrano.

2. **pastore:** ministro del culto nelle Chiese protestanti.

3. **fiordo:** insenatura marina lunga, stretta e ramificata, tipica delle

regioni nordiche (Scandinavia).

4. **rattappita:** contratta e quindi più corta dell'altra.

REGINE (con voce smorzata) Che cosa vuoi? Non muoverti. Sei bagnato fradicio.

ENGSTRAND È la pioggia del Signore, **bambina mia**.

REGINE È la pioggia del diavolo!

15 ENGSTRAND Gesù, che discorsi, Regine! (Fa qualche passo per la stanza, zoppicando)



L'espressione *bambina mia* indica che Regine rispetto a Engstrand è

- la madre.
- la moglie.
- la figlia.
- l'amante.

(H. Ibsen, *Gli spettri*, trad. di A. Rho, Einaudi, Torino, 1959)

LEGGENDO

1. Nell'elencare i **personaggi** del dramma Ibsen adotta

- a. l'ordine di apparizione in scena.
- b. la gerarchia sociale.
- c. l'ordine d'importanza nei ruoli del dramma.
- d. l'ordine alfabetico.

2. Il **marito di Helene**, indicato nell'elenco dei personaggi, era

- a. un militare. b. un uomo di chiesa.

- c. un artista. d. un artigiano.

3. Ciò che **si nota subito** in Engstrand è il fatto che è

- a. assai vecchio. b. zoppo.
- c. molto burbero e violento con Regine.
- d. molto alto.

SCRIVENDO

4. Inventa **una trama del dramma** a partire esclusivamente dall'elenco dei personaggi e dalle poche notizie che ne hai dedotto.



Il regista e l'attore

La figura del **regista come autore** dello spettacolo si è andata definendo nel secolo scorso. Nel corso della storia del teatro ci sono state figure diverse che si sono occupate di realizzare concretamente la messinscena dei testi: lo stesso **autore**, l'**impresario** del teatro in cui lo spettacolo veniva realizzato o il **capocomico** (cioè il direttore di una compagnia teatrale privata). Solo a partire dagli anni Trenta del Novecento questa funzione è stata assunta dal regista. La nascita e la definizione della regia rappresenta un momento fondamentale nella storia del teatro: ha conferito alla pratica della messinscena un riconoscimento intellettuale che spesso, in passato, le era stato negato, permettendo ai teatranti un riscatto artistico e sociale.

Fra i tanti compiti del regista vi è quello di dirigere gli attori, cercando di illustrare i significati del testo, e soprattutto di disegnare i personaggi nel modo che egli reputa più idoneo. Per esempio, nelle innumerevoli messinscena dell'*Amleto* (> p. 341) di Shakespeare, i registi hanno interpretato diversamente la personalità del principe danese: alcuni lo hanno raffigurato come un giovane riflessivo, altri come un disperato ribelle, alcuni come un pazzo nevrotico, altri ancora come un sognatore romantico e malinconico.

Il termine **attore** deriva dal verbo latino *ágere*, "fare", "agire". Lo spettacolo, infatti, consiste in un'azione che gli attori compiono lavorando con il corpo, la voce, la memoria, i sentimenti e le emozioni.

Naturalmente, pur con una buona dose di autonomia, un bravo attore deve farsi portavoce dell'**interpretazione del regista**, cioè della lettura che questi intende dare del testo e dei personaggi; inoltre, l'attore deve sapersi accordare all'azione dei suoi colleghi sulla scena e alla presenza delle altre componenti dello spettacolo: luci, suoni, musiche ecc.

Nel corso dei secoli e nella diversità delle culture, la figura dell'attore è stata oggetto alternativamente di esaltazione o di disprezzo. C'è stato un tempo in cui gli attori non potevano nemmeno essere sepolti in terra consacrata, mentre in altre epoche hanno goduto di grande prestigio, ai limiti del **divismo**. Oggi si cerca di valutare, con oggettiva distanza critica, la dimensione tecnica e intellettuale del lavoro attoriale.

argomento LA STRUTTURA DEL TESTO DRAMMATICO

1 testi

1. A. Čechov *L'inizio e la fine*
2. Aristofane, *L'incontro con Upupa*
3. J. Racine, *Il nemico di Fedra*

eBook

4. L. Pirandello, *Facciamo i fantasmi*

1

Anton Čechov

L'inizio e la fine



BRANI DI UN DRAMMA

da *Zio Vanja* (1899)

Nel dramma *Zio Vanja* il russo Anton Čechov (1860-1904), uno degli iniziatori del teatro moderno in Europa, mette in scena personaggi insoddisfatti e annoiati, che vivono esistenze vuote e ripetitive come eterni e inutili rituali. Presentiamo qui l'inizio del primo atto e la fine del quarto e ultimo.

PERSONAGGI

- Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov¹, professore in pensione
- Elena Andreevna, sua moglie, 27 anni
- Sof'ja Aleksandrovna (Sonja), sua figlia di primo letto²
- Marija Vasil'evna Vojnickaja, vedova di un consigliere, madre della prima moglie del professore
- Ivan Petrovič Vojnickij (Vanja), suo figlio
- Michail L'vovič Astrov, medico
- Il'ja Il'ič Telegin, possidente terriero in miseria
- Marina, la vecchia njanja³
- Efim, garzone

L'azione si svolge nella tenuta di Serebrjakov

ATTO PRIMO

Un giardino. Si vede una parte della casa con una terrazza. Nel viale, sotto un

1. **Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov**: in Russia il nome è composto di tre elementi. Dopo il nome proprio (in questo caso Aleksandr), spesso sostituito da un diminutivo (*Vanja* per Ivan, *Sonja* per Sof'ja), c'è il patronimico, cioè il nome del padre, con un suffisso che significa "figlio di" o "figlia di": -vič

per gli uomini e -vna per le donne (Vladimirovič, "figlio di Vladimir"; Aleksandrovna, "figlia di Aleksandr"). Infine c'è il cognome di famiglia (Serebrjakov), usato solo in circostanze molto formali. I cognomi sono variabili in genere, come si vede dal confronto tra Ivan Petrovič Vojnickij e sua madre, che

porta lo stesso cognome, quello del marito, ma al femminile: Marija Vasil'evna Vojnickaja.

2. **sua figlia di primo letto**: figlia di Aleksandr Vladimirovič e della sua prima moglie, Vera Petrovna (cfr. r. 13).

3. **njanja**: (in russo) balia.

vecchio pioppo, una tavola apparecchiata per il thè⁴. Panche, sedie, su una panca una chitarra. Non lontano dal tavolo, un'altalena. Le tre del pomeriggio. Nuvolo. Marina, una vecchietta pingue⁵ che cammina con fatica, siede accanto al samovar⁶ e sferruzza. Astrov cammina avanti e indietro.

MARINA (*versa il thè in un bicchiere*) Prendi che ti fa bene.

ASTROV (*prende il bicchiere di malavoglia*) Non mi va, njanja.

MARINA Ho capito, ti do un goccio di vodka⁷.

ASTROV No. Oggi non mi va nemmeno la vodka. E poi con quest'afa.

10 *Pausa.*

Njanja, da quando ci conosciamo?

MARINA (*riflettendo*) Da quando? E chi se lo ricorda. Sei arrivato qui da noi... quand'è che sei arrivato... ma sì, era ancora viva Vera Petrovna⁸, la madre di Sonja. Per due inverni sei venuto che c'era ancora lei... Eh, sì, dunque son pas-

15 sati undici anni. (*Dopo aver riflettuto*) O forse anche di più...

ASTROV Son molto cambiato da allora?

MARINA Eh come se sei cambiato! Allora eri un gran bel giovanotto, adesso sei invecchiato, imbruttito. E poi, lo sai anche tu, bevi un po' troppo.

ASTROV Già... In dieci anni son completamente cambiato. E lo sai perché?

20 Perché ho lavorato troppo, njanja. In piedi dal mattino alla sera, senza fermarmi un minuto, di notte sempre col pensiero che qualcuno ti venga a chiamare. Da che ci conosciamo, non ho avuto un solo giorno libero. Sfido che poi si invecchia. D'altra parte questa nostra vita è così noiosa, stupida, volgare...

Ti soffoca. Intorno hai solo degli imbecilli: basta che ci vivi insieme per due
25 o tre anni e a poco a poco, senza accorgerti, rimbecillisci anche tu. Destino inevitabile. (*Si arriccchia i lunghi baffi*) Guarda che razza di baffi mi son lasciato crescere! Baffi da citrullo⁹. Inutile, njanja, sto rimbecillendo... Del tutto fuori di testa non sono, grazie a Dio, il cervello ancora mi funziona, ma mi ha preso

30 Forse tu sei l'unica persona a cui sono davvero affezionato. (*La bacia sulla testa*) Quando ero piccolo, avevo una njanja proprio come te.

MARINA Vuoi mangiare qualcosa?

ASTROV No. La terza settimana di Quaresima sono andato a Malickoe¹⁰, c'era un'epidemia... Tifo petecchiale¹¹... Nelle izbe¹² gente ammucchiata... Sporcizia,

4. *thè*: altro modo (più raro e più antico) di scrivere "tè".

5. *pingue*: grassa.

6. *samovar*: contenitore metallico, a forma di vaso con manico e coperchio, usato in Russia e in altri paesi slavi per scaldare l'acqua per il tè.

7. *vodka*: acquavite distillata da alcuni cereali (grano, orzo e segale) o dalla fecola di patate; è prodotta

e consumata in grandi quantità in molti paesi dell'Est e del Nord dell'Europa (Russia, Polonia, Finlandia, Norvegia ecc.).

8. *Vera Petrovna*: prima moglie di Aleksandr Vladimirovič Serebrjakov e sorella dello zio Vanja.

9. *citrullo*: sciocco, uno che ha poco cervello.

10. *Malickoe*: località immaginaria.

11. *Tifo petecchiale*: grave malattia infettiva e contagiosa, causata da microorganismi trasmessi dai pidocchi e caratterizzata dalla comparsa di petecchie, cioè di emorragie puntiformi sulla pelle.

12. *izbe*: caratteristiche case rurali russe costruite con tronchi d'albero e composte da una sola stanza, riscaldata da una grande stufa.

35 tanfo, fumo, vitelli e maiali in mezzo ai malati... Tutto il giorno avanti e indietro senza un momento di pausa, senza mangiare un boccone; torno a casa e nemmeno lì mi lasciano in pace: dalla stazione mi portano un ferroviere. Lo metto sul tavolo operatorio, e quello mi muore sotto il cloroformio¹³. Più tardi, quando ormai non serviva più, mi son ripreso e mi ha assalito un tremendo ri-

40 morso, come se fossi stato io ad ucciderlo... Mi son seduto, ho chiuso gli occhi e mi è venuto questo pensiero: chi vivrà tra cento, duecento anni ci sarà grato di avergli facilitato la vita con la nostra fatica? Nemmeno per sogno, njanja!

MARINA Gli uomini dimenticano, Dio no.

ASTROV Grazie, njanja, di queste parole.

45 VOJNICKI (*entra*¹⁴, *uscendo di casa; ha fatto un riposino dopo colazione*¹⁵, *ha il vestito tutto stropicciato; si siede sulla panca e si aggiusta la cravatta, che deve essere raffinata*)

Sì...

Pausa

50 Sì...

ASTROV Dormito?

VOJNICKI Sì... Molto. (*Sbadiglia*) Da quando sono arrivati il professore e sua moglie, la nostra vita è completamente cambiata... Dormo quando capita, mangio ogni genere di pasticci, bevo vino... No, così non va, fa male alla

55 salute. Prima non avevo un minuto libero, io e Sonja lavoravamo, *all'anima*

13. **cloroformio**: liquido incolore, di odore dolciastro, usato in passato come anestetico (per esempio per

addormentare un paziente durante un'operazione chirurgica).

14. *entra*: s'intende che *entra nel giardino*.

15. *colazione*: pranzo.

in scena

Il Teatro d'Arte di Mosca

Konstantin Stanislavskij (1863-1938), considerato uno dei fondatori della moderna regia teatrale, legò il suo nome a due eventi fondamentali nella storia del teatro: la fondazione, nel 1898, del **Teatro d'Arte di Mosca** e la collaborazione con **Anton Čechov**. Infatti, le prime rappresentazioni delle principali opere del grande scrittore russo – *Il gabbiano*, *Zio Vanja*, *Tre sorelle* e *Il giardino dei ciliegi* – furono messe in scena con la regia di Stanislavskij.

Egli elaborò anche una **modalità di recitazione** (il cosiddetto **metodo Stanislavskij**) assai complessa e particolare, fondata sull'approfondimento psicologico del personaggio da interpretare e sull'immedesimazione da parte dell'attore (cioè sulla ricerca di analogie tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore); l'attore, così, una volta in scena, non recita le emozioni, ma le rivive e le trasmette al pubblico nella loro autenticità. Il metodo Stanislavskij (chiamato anche **psicotecnica**) è tuttora insegnato, per esempio all'Actor's Studio di New York, il più famoso e stimato centro di formazione e perfezionamento per attori degli Stati Uniti. Si sono formati all'Actor's Studio moltissimi grandi attori, teatrali e cinematografici, come Marlon Brando (1924-2004), Elisabeth Taylor (1932-2011), Al Pacino (1940), Robert De Niro (1943), Meryl Streep (1949), Sean Penn (1960) ecc.

se lavoravamo, adesso lavora solo lei e io non faccio che dormire, mangiare, bere... No, così non va!

[...]

ATTO QUARTO

[...]

SONJA Quando ci rivedremo?

ASTROV Non prima dell'estate, credo. D'inverno sarà difficile... Se succede
60 qualcosa, naturalmente, fatemelo sapere, vengo senz'altro. (*Le stringe la mano*)

Grazie per l'ospitalità, per la pazienza, insomma grazie di tutto. (*Va dalla njanja e la bacia sulla testa*) Salute, njanja.

MARINA Non vuoi neanche un po' di thè?

ASTROV No, grazie.

65 MARINA Allora un gocchetto?

ASTROV (*incerto*) Magari... (*Marina esce. Dopo una pausa*) Uno dei miei cavalli zoppica. Me ne sono accorto ieri, mentre Efim lo portava all'abbeveratoio.

VOJNICKIJ Bisogna farlo ferrare.

ASTROV Già, dovrò passare dal fabbro. (*Si avvicina alla carta dell'Africa e la
70 guarda*) Chissà che caldo ci sarà in Africa adesso! Spaventoso!

VOJNICKIJ Già.

MARINA (*torna con un vassoio su cui c'è un bicchiere di vodka e un pezzo di pane*) Alla salute. (*Astrov beve*) Alla salute. (*S'inchina*) E il pane non lo prendi?

ASTROV No, grazie, va bene così... Saluti a tutti! (*A Marina*) Non accompagna-
75 gnarmi, njanja, non c'è bisogno.

Esce; Sonja lo segue con una candela, Marina si siede nella sua poltrona.

intorno all'opera

UN DRAMMA PIÙ INTERIORE CHE D'AZIONE. Il dramma *Zio Vanja* è incentrato sul conflitto tra la lentezza dell'esistenza e la concitazione della vita interiore. Siamo nella fattoria del professor Serebrjakov, amministrata dalla figlia Sonja (avuta dalla prima moglie, ora defunta) e dal cognato, lo zio materno di Sonja, Ivan Petrovič Vojnickij, detto Vanja. L'operoso tran tran quotidiano di zio Vanja e di Sonja è interrotto dall'arrivo nella fattoria del professor Serebrjakov e della moglie Elena, giovane e bella. Serebrjakov è un vecchio indisponente e lamenta in continuazione mille acciacchi. Elena provoca scompiglio, perché si innamorano di lei sia zio Vanja – senza alcuna speranza – sia il dottor Astrov. Questi, in fondo, potrebbe essere ricambiato, ma Elena, indolente e viziosa, non vuole rischiare per lui l'agiato matrimonio altoborghese. Di Astrov è invaghita anche Sonja, buona e laboriosa, ma non attraente. Quando Serebrjakov comunica a Vanja che intende vendere la fattoria, il rancore del povero zio esplose tutto in una volta: spara al professore, ma i colpi non vanno a segno e sollevano solo un inutile polverone. Alla fine, mentre Serebrjakov ed Elena tornano in città e lasciano a Vanja e a Sonja l'amministrazione della fattoria, zio e nipote, sconfitti, si ritrovano a riordinare malinconicamente le fatture.

SPERANZE DELUSE. Come in tutta l'opera di Čechov, anche in *Zio Vanja* non conta tanto l'azione: l'attenzione si concentra sui personaggi, tutti spasmodicamente rivolti al futuro, verso una speranza senza nome, che, contrariamente alle aspettative, li porta a rimpiangere il passato, a meditare sulla propria esistenza, sui fallimenti, sulle delusioni, su quello che potevano essere e non sono stati.



Scena da *Zio Vanja*
di Anton Čechov,
regia di Federico
Tiezzi, 2001

VOJNICKIJ «2 febbraio, olio di girasole, 20 libbre¹⁶... 16 febbraio, olio di girasole, altre 20 libbre... Grano saraceno...» (*Pausa. Si sentono le sonagliere¹⁷*)
MARINA È partito.

80 *Pausa*

SONJA (*torna e appoggia la candela sul tavolo*) È partito...

VOJNICKIJ (*conta e scrive*) Totale... quindici... venticinque... (*Sonja si siede e si mette a scrivere*)

MARINA (*sbadiglia*) Oh, Signore...

85 *Telegin entra in punta di piedi, si siede vicino alla porta e accorda la chitarra.*

VOJNICKIJ (*a Sonja, accarezzandole i capelli*) Sonja, che peso ho qui dentro!
Se sapessi che peso!

SONJA Che fare? Dobbiamo vivere!

Pausa

90 Noi, zio Vanja, dobbiamo continuare a vivere. Vivremo una lunga, lunga serie
di giorni, di interminabili sere; sopporteremo pazientemente le prove che ci toccheranno. Lavoreremo per gli altri fin che saremo vecchi, senza sosta, e quando verrà la nostra ora, moriremo rassegnati e di là diremo che abbiamo tanto sofferto, tanto pianto, e Dio avrà compassione di noi e io e te, zio, zio caro, vedremo
95 una vita luminosa, splendida, armoniosa, saremo felici e alle nostre disgrazie di oggi guarderemo con tenerezza, con un sorriso e riposeremo. Io ci credo, zio, con tutte le mie forze, ci credo con tutta l'anima... (*Si mette in ginocchio davanti a*

16. **libbre:** la libbra è un'unità di misura del peso, equivalente a poco più di 450 g.

17. **sonagliere:** strisce (di cuoio o di tela) cui si fissavano dei sonagli e che si mettevano al collo dei cavalli (o di altri animali da tiro) per se-

gnalarne il passaggio. Le sonagliere dei cavalli da tiro della vettura del dottore annunciano che è partito.

lui e appoggia la testa sulle sue mani; con voce stanca) Riposeremo! (*Telegin canta piano*) Riposeremo! Ascolteremo le armonie degli angeli, guarderemo il cielo
 100 costellato di diamanti, vedremo tutto il male del mondo, tutte le sofferenze an-
 negare nella misericordia che riempirà di sé tutto il mondo, e la nostra vita sarà
 calma, serena, dolce come una carezza. Io credo, credo... (*Gli asciuga le lacrime
 con un fazzoletto*) Povero, povero zio Vanja, tu piangi... (*Attraverso le lacrime*) Tu
 non hai avuto gioia nella vita, ma aspetta, zio Vanja, aspetta... Riposeremo... (*Lo
 105 abbraccia*) Riposeremo! (*Si sentono i colpi del guardiano. Telegin suona piano;*
Marija Vasilevna scrive sul bordo di un opuscolo; Marina fa la calza) Riposeremo!
 Il sipario cala lentamente

(A. Čechov, *Zio Vanja*, trad. di F. Malcovati, a cura di S. Lombardi, L'Obliquo, Brescia, 1999)

intorno al testo

DETTAGLI IN DIDASCALIA. Čechov è maestro nel delineare con sintetiche didascalie e poche battute ambienti e personaggi. Niente è casuale, tutto è finalizzato a definire un'atmosfera. Dalla didascalia iniziale apprendiamo che siamo nella tenuta di campagna del professor Serebrjakov. Il quadretto sembra idillico, eppure già l'orario (le tre del pomeriggio) e la nota atmosferica (il cielo è coperto) esprimono pesantezza, sonnolenza, malumore.

CHIACCHIERE CON LA BALIA. Del resto, questo clima svogliato e cupo emerge già dalle prime battute di dialogo tra la vecchia balia Marina e il dottor Astrov, dove affiora il ricordo del passato. L'uomo è stanco del suo lavoro e considera la sua vita noiosa, stupida, volgare; la professione di medico gli ha aperto, in passato, delle domande di senso (il significato dell'esistenza, il motivo della sofferenza), ma il tempo le ha "cicatrizate" senza risolverle, lasciandogli un dolore sordo, simile a una desolata e fiacca rassegnazione.

PERSONAGGI FRAGILI E MEDIOCRI. Quanto a Vanja, è introdotto in scena appena svegliato dal sonnellino pomeridiano e le indicazioni della didascalia (il vestito stropicciato, la cravatta raffinata) ci parlano di un uomo che si trascura. Entrambe le figure maschili di Astrov e Vanja non fanno che riproporre pigramente il presente: le loro speranze di un futuro migliore si rivelano irrealizzabili, prive come sono di un saldo contatto con la realtà e di un sano spirito d'iniziativa. L'unico personaggio "positivo" è proprio una figura "del passato": la balia Marina, una materna custode dell'infanzia felice, l'unico tempo, d'altra parte, in cui le promesse sembrano ancora potersi realizzare.

UN FUTURO SENZA SPERANZA. Il seguito del dramma dimostra come qualsiasi tentativo di apertura alla vita non possa che rivelarsi inutile e intimamente tragico. Nelle prime battute, dunque, sono presentati in sintesi i temi che ricorrono in tutta l'opera: il rimpianto per il passato e le sue illusioni e l'amarrezza per un presente in cui tutti i sogni sono svaniti per sempre. La vita diventa, quindi, un rituale da proseguire senza che ci sia però più nulla da scoprire.

LE BATTUTE FINALI. Nella parte conclusiva, cioè nelle ultime battute del quarto atto, i fatti insignificanti e ripetitivi (bere un gocchetto di vodka, badare ai cavalli, sbirciare una carta dell'Africa, spuntare le fatture, appisolarsi, cantare una nenia) esprimono un'infinita malinconia e costituiscono l'ideale preparazione al monologo (> p. 309) di Sonja. Nelle parole della ragazza, infine, si intravede un'unica possibilità, cioè l'accettazione dolorosa e lucida dell'assenza di senso, nell'attesa dell'estremo riposo: *Tu non hai avuto gioia nella vita, ma aspetta, zio Vanja, aspetta... Riposeremo... (Lo abbraccia) Riposeremo!* (rr. 103-105).

GLI AUTORI DEL TEATRO LATINO. Si sono conservate diverse opere di due grandi autori di palliate del III-II secolo a.C.: **Plauto** (ca 254-184 a.C. > p. 373) e **Terenzio** (ca 190-159 a.C. > p. 442). Le trame, articolatissime, presentano personaggi e situazioni molto simili, come giovani poveri e innamorati, padri avari e sprovveduti, servi furbi e truffaldini. In un crescendo di intrighi, raggiri, beffe e colpi di scena, le vicende si complicano all'inverosimile, per poi risolversi in un lieto fine liberatorio: gli innamorati riescono a sposarsi, un povero schiavo scopre di essere un cittadino libero e ricco, un padre riconosce il figlio perduto ecc.

Le commedie di Plauto sono esuberanti, ricche di giochi linguistici, riferimenti all'attualità e battute licenziose, tanto divertenti da essere universalmente apprezzate da spettatori di ogni classe sociale e cultura.

Terenzio, invece, con il suo stile misurato e sobrio e le sue trame statiche e meno brillanti, talvolta non ha incontrato il favore del pubblico: sappiamo, per esempio, che durante la rappresentazione di una sua commedia, gli spettatori lasciarono in massa il teatro, per andare a vedere una movimentata esibizione di funamboli.

IN PRATICA

Aristofane, *Un'impossibile rinuncia*

Nella commedia *Lisistrata* (411 a.C.) di Aristofane (> p. 392), perché abbia fine l'estenuante Guerra del Peloponneso tra Atene e Sparta, l'omonima protagonista convince tutte le donne delle due parti belligeranti a un vero e proprio sciopero del sesso. L'iniziativa di Lisistrata ha successo e la commedia si chiude con la tanto sospirata pace. All'inizio dell'azione comica, le donne si dichiarano disposte a tutto, ma, informate della precisa rinuncia, d'istinto si tirano indietro.

Metro: l'originale (in greco) è in versi (metri lirici), come la traduzione (endecasillabi sciolti).

LISISTRATA¹ [...] E allora, volete darmi una mano per far cessar questa guerra dannata?

MIRRINA² D'accordo, a costo d'impegnar la veste.

CLEONICE³ Io son disposta a spaccarmi in due,
5 proprio come fossi una sogliola.

LAMPITÒ In cima al Taigeto⁴ m'arrampicherei per vedere finalmente la pace.

LISISTRATA Allor vuoterò il sacco. Se vogliamo

Cleonice usa un'immagine molto colorita per dirsi disponibile a tutto: *Io son disposta a spaccarmi in due, / proprio come fossi una sogliola.*

1. **Lisistrata:** la protagonista ha un nome parlante (come spesso accade per i personaggi delle commedie antiche) che significa "colei che scioglie gli eserciti".

2. **Mirrina:** una delle compagne di Lisistrata, il cui nome contiene

un'allusione al mirto, la pianta sacra alla dea dell'amore Afrodite.

3. **Cleonice:** un'altra delle compagne di Lisistrata che ha il ruolo di alleggerire comicamente i problemi più seri esposti da Lisistrata.

4. **Taigeto:** monte del Peloponneso; la battuta è attribuita a Lampitò, che è una sportiva donna spartana, disposta, per far cessare la guerra, perfino a scalare un impervio monte delle sue parti.

costringere gli uomini a far pace,
dobbiamo tutte insieme rinunciare...

CLEONICE A cosa, avanti, dillo...

LISISTRATA ... Lo farete?

CLEONICE A costo di morire lo faremo.

LISISTRATA Al pisello dobbiamo rinunciare!...

Mi voltate la spalle, dove andate
a bocca storta, scuotendo la testa,
col viso pallido, ora piangete...?

Insomma, lo volete oppure no?!

MIRRINA Io non posso, che continui la guerra.

CLEONICE Neanch'io posso. Facciano la guerra.

LISISTRATA Senti ora chi parla: la sogliola
che voleva essere spaccata a metà!

CLEONICE Di tutto son disposta ad accettare,
anche di camminare in mezzo al fuoco,
ma al pisello non posso rinunciare.

LISISTRATA E tu, Mirrina? Di' come la pensi.

MIRRINA Io posso sopportar qualunque cosa,
ma non un sacrificio così grande.

LISISTRATA Siamo proprio una razza spudorata⁵.

(Aristofane, *Lisistrata*, vv. 119-137, trad. di A. Balducci,
in http://www.dramma.it/dati/libreria/lisistrata_diaristofane.htm)

5. **spudorata**: senza vergogna, qui nei confronti di parole, allusioni o comportamenti che riguardano la sfera sessuale.



I puntini di sospensione (...) servono a

- non pronunciare una parola sconveniente.
- alludere senza dire.
- tenere alta la tensione narrativa.



L'esclamazione *Siamo proprio una razza spudorata* muove al riso perché

- le donne non formano una razza.
- una donna critica le donne.
- contiene una parola oscena.

LEGGENDO

- Il frammento è facilmente individuabile come **parte di un'opera comica** per
 - a. la presenza di un dialogo tutto tra donne.
 - b. l'uso di un registro basso, anche volgare.
 - c. la sticomitia.
 - d. l'aver come argomento una guerra storica e non un fatto mitico.
- Ancor prima di rispondere a parole, alla proposta di Lisistrata le compagne hanno delle eloquenti (e molto divertenti) **reazioni**. Quali?
- Nell'affermazione *Siamo proprio una razza spudorata* (v. 29) Lisistrata passa dalla 2ª persona delle battute precedenti alla 1ª persona plurale. Perché?

PARLANDO

- Rifletti sul mondo moderno, sulla nostra società, sul tuo e il nostro modo di vivere. Quale **sciopero** potresti proporre per attuare un **cambiamento** che consideri **urgente e imprescindibile**? A chi lo proporresti? Parlane in un breve intervento orale.

SCRIVENDO

- Le vicende di Lisistrata sono, a ben vedere, del tutto utopiche. Perché? Rispondi con una breve relazione scritta sulla **condizione femminile** nell'antica Grecia. Usa le tue conoscenze o informati, anche nel web.

L'OTTOCENTO E IL NOVECENTO. Nell'Ottocento, per rispondere alle mutate esigenze della società del tempo, si impone un nuovo genere teatrale, il **dramma moderno** (> p. 398). I rigidi canoni di tragedia e commedia vengono meno e i generi si contaminano vicendevolmente.

In Italia, nel Novecento, accanto al profondo rinnovamento attuato da Luigi **Pirandello** (1867-1936 > p. 453), va ricordato Eduardo **De Filippo** (1900-1984), autore di notissime commedie in dialetto napoletano (*Sik-Sik, l'artefice magico*, 1929; *Natale in casa Cupiello*, 1931; *Filumena Marturano*, 1947; *La grande magia*, 1950; *Napoli milionaria!*, 1950), in cui recupera la vocazione comica popolare, ritraendo la società con crudo realismo.

Nella seconda metà del Novecento il Premio Nobel (1997) Dario **Fo** (1926) rivitalizza il genere, coniugando l'improvvisazione tipica della Commedia dell'Arte a tematiche d'attualità, oppure, come in *Mistero buffo* (1969), rivisitando storie sacre attraverso la carica dissacratoria del giullare medioevale.

IN PRATICA

Eugenio
Tutor di Italiano

Carlo Goldoni, *Il Conte e il Marchese*

Mirandolina, la giovane e bella protagonista della *Locandiera* (1753) di Carlo Goldoni (1707-1793 > p. 387), è corteggiata dagli avventori della sua locanda: il Marchese di Forlipopoli e il Conte d'Albafiorita. La ragazza illude tutti e due e fa innamorare di sé anche il brusco e misogino Cavaliere di Ripafratta. Alla fine della commedia, però, Mirandolina lascia tutti insoddisfatti e sposa il fedele cameriere Fabrizio.

Sono qui riportate le prime battute della commedia.

Sala di locanda. Il Marchese di Forlipopoli ed il Conte d'Albafiorita.

MARCHESE Fra voi e me vi è qualche differenza.

CONTE Sulla¹ locanda tanto vale il vostro denaro, quanto vale il mio.

MARCHESE Ma se la locandiera usa a me delle distinzioni², mi si convengono più
5 che a voi.

CONTE Per qual ragione?

MARCHESE Io sono il marchese di Forlipopoli.

CONTE Ed io sono il conte d'Albafiorita.

MARCHESE Sì, conte! Contea comprata.

10 CONTE Io ho comprata la contea, quando voi avete venduto il marchesato.

MARCHESE Oh basta: **son chi sono**, e mi si deve portar rispetto.

CONTE Chi ve lo perde³ il rispetto? Voi siete quello, che con troppa libertà parlando...

MARCHESE Io sono in questa locanda, perché amo la locandiera. Tutti lo sanno, e
15 tutti devono rispettare una giovane che piace a me.

CONTE Oh, questa è bella! Voi mi vorreste impedire ch'io amassi Mirandolina? Perché credete ch'io sia in Firenze? Perché credete ch'io sia in questa locanda?

Il Marchese e il Conte sono nobili in modo diverso, perché
 il conte è d'antica nobiltà, mentre il marchese ha comprato recentemente il titolo.
 il marchese è d'antica nobiltà, mentre il conte ha comprato recentemente il titolo.
 il marchese è nobile di sangue e d'animo, mentre il conte è solo nobile d'animo.

I personaggi sono già ben caratterizzati nei comportamenti e psicologicamente. Il Marchese è ossessionato dal valore intrinseco della sua nobile persona e ripete in continuazione *son chi sono*.

1. Sulla: nella.

2. distinzioni: riguardi, cortesie.

3. Chi ve lo perde: chi ve lo nega.

sezione **F** I generi del teatro

MARCHESE Oh bene. Voi non farete niente.

CONTE Io no, e voi sì?

20 MARCHESE Io sì, e voi no. Io son chi sono. Mirandolina ha bisogno della mia protezione.

CONTE Mirandolina ha bisogno di denari, e non di protezione.

MARCHESE Denari?... non ne mancano.

CONTE Io spendo uno zecchino⁴ il giorno, signor marchese, e la regalo⁵ continuamente.

25 MARCHESE Ed io quel che fo⁶ non lo dico.

CONTE Voi non lo dite, ma già si sa.

MARCHESE Non si sa tutto.

CONTE Sì, caro signor Marchese, si sa. I camerieri lo dicono. Tre paoletti⁷ il giorno.

30 MARCHESE A proposito di camerieri; vi è quel cameriere che ha nome Fabrizio, mi piace poco. Parmi⁸ che la locandiera lo guardi assai di buon occhio.

CONTE Può essere che lo voglia sposare. Non sarebbe cosa mal fatta. Sono sei mesi che è morto il di lei padre. Sola una giovane alla testa di una locanda si troverà imbrogliata⁹. Per me, se si marita, le ho promesso trecento scudi¹⁰.

35 MARCHESE Se si mariterà, io sono il suo protettore, e farò io... E so io quello che farò.

CONTE Venite qui: facciamola¹¹ da buoni amici. Diamole trecento scudi per uno.

MARCHESE Quel ch'io faccio, lo faccio segretamente e non me ne vanto. Son chi sono. Chi è di là? (*chiama*)¹²

40 CONTE (Spiantato! Povero e superbo!) (*da sé*)

Il Conte, invece, ostenta
la propria
 nobiltà.
 eleganza.
 ricchezza.
 sicurezza.

Il Marchese non vuole rivelare quel che fa (*io quel che fo non lo dico; farò io... E so io quello che farò; Quel ch'io faccio, lo faccio segretamente e non me ne vanto. Son chi sono*) perché si vergogna di non poter spendere come il Conte.

(C. Goldoni, *La locandiera*, atto I, scena 1, in *Commedie*, Einaudi, Torino, 1972)

4. **zecchino**: moneta d'oro veneziana.

5. **la regalo**: le faccio regali.

6. **fo**: faccio.

7. **paoletti**: monete dello Stato pontificio, d'argento, di valore molto

inferiore agli zecchini.

8. **Parmi**: mi sembra.

9. **imbrogliata**: in difficoltà.

10. **scudi**: monete d'argento veneziane.

11. **facciamola**: comportiamoci.

12. **Chi è di là? (chiama)**: nel seguito (scena 2) il Marchese chiama il cameriere Fabrizio.

LEGGENDO

1. In scena sono presenti il Marchese di Forlipopoli e il Conte d'Albafiorita, ma attraverso lo scambio di battute tra loro conosciamo anche **altri personaggi**: quali? Che cosa si viene a sapere di loro?

2. Con quali aggettivi il Conte traccia un'**impietosa descrizione** del Marchese? In che modo è dunque caratterizzato il personaggio?

3. L'**ultima battuta** del Conte può essere citata come esempio di

- a. soliloquio.
 b. a parte.
 c. monologo.
 d. sticomitia.

SCRIVENDO

4. Immagina che Mirandolina abbia udito la conversazione tra il Marchese e il Conte e compaia in scena. Scrivi un **monologo** in cui la ragazza afferma di non aver bisogno né di denaro né di protezione e parla di sé e dei propri sentimenti verso Fabrizio.

Samuel Beckett, *Estragone e Vladimiro*

In *Aspettando Godot* (1953) di Samuel Beckett (1906-1989), i due protagonisti, Estragone e Vladimiro, per tutta la durata del dramma attendono l'arrivo di un misterioso personaggio, il Godot del titolo, ma invano; nella loro eterna e inutile attesa, vagano in una landa senza confini, in cui non accade nulla. Il dramma mette così in scena la precarietà dell'uomo contemporaneo, smarrito in un mondo senza più dèi né ideologie di riferimento e che non ha più niente da attendere né da sperare.

*Vladimiro si avvicina a Estragone addormentato, lo guarda per qualche istante, poi lo sveglia*¹.

ESTRAGONE (*gesti impauriti, parole incoerenti. Finalmente*) Perché non mi lasci mai dormire?

5 VLADIMIRO Mi sentivo solo.

ESTRAGONE Sognavo di essere felice.

VLADIMIRO Intanto il tempo è passato.

ESTRAGONE Sognavo che...

VLADIMIRO Sta' zitto! (*Silenzio*). Mi domando se è davvero cieco.

10 ESTRAGONE Chi?

VLADIMIRO Pozzo².

ESTRAGONE È cieco?

VLADIMIRO **Un vero cieco direbbe forse che non ha la nozione del tempo?**

ESTRAGONE Chi?

15 VLADIMIRO Pozzo.

ESTRAGONE È cieco?

VLADIMIRO L'ha detto lui.

ESTRAGONE E allora?

VLADIMIRO M'è sembrato che ci vedesse.

20 ESTRAGONE Hai sognato (*Pausa*). Andiamocene. Non si può. È vero. (*Pausa*). Sei sicuro che non fosse lui?

VLADIMIRO Chi?

ESTRAGONE Godot³.

VLADIMIRO **Ma chi?**

25 ESTRAGONE Pozzo.

VLADIMIRO Ma no! Ma no! (*Pausa*). Ma no.

ESTRAGONE Potrei anche alzarmi. (*Si alza penosamente*). Ah!

VLADIMIRO Non so più che cosa pensare.



Perché Vladimiro sveglia Estragone?

Vladimiro ed Estragone parlano senza ascoltarsi, in un dialogo ripetitivo e assurdo (continuano a chiedere l'uno all'altro Chi? Ma chi?).

La domanda *Un vero cieco direbbe forse che non ha la nozione del tempo?* è senza senso e senza risposta.

Nessuna costrizione evidente "inchioda" Vladimiro ed Estragone alla scena, ma non possono andarsene perché stanno aspettando Godot, l'unica cosa che rende significativa la loro vita.

1. **Vladimiro... lo sveglia:** come il sonno di Estragone rappresenta il rifiuto di vivere, l'atteggiamento di Vladimiro, che lo sveglia in continuazione, raffigura l'esigenza dell'uomo di comunicare con gli

altri.

2. **Pozzo:** personaggio già apparso in scena due volte; nella prima con un uomo, Lucky, *da vendere al mercato* e perciò legato con una corda;

nella seconda, divenuto cieco (con Lucky muto), legato al compagno.
3. **Godot:** a intervalli i due protagonisti si interrogano se Pozzo non possa essere l'atteso Godot.

ESTRAGONE I miei piedi!⁴ (*Torna a sedersi, cerca di togliersi le scarpe*) Aiutami!

VLADIMIRO Ho forse dormito mentre gli altri soffrivano? Sto forse dormendo in questo momento? Domani, quando mi sembrerà di svegliarmi, che dirò di questa giornata? Che col mio amico Estragone, in questo luogo, fino al cader della notte, ho aspettato Godot? Che Pozzo è passato col suo facchino⁵ e ci ha parlato? Certamente. Ma in tutto questo quanto ci sarà di vero? (*Estragone, dopo essersi invano accanito sulle proprie scarpe, si è di nuovo assopito. Vladimiro lo guarda*) Lui non saprà niente. Parlerà dei calci che si è preso e io gli darò una carota⁶. (*Pausa*). A cavallo di una tomba è una nascita difficile⁷. Dal fondo della fossa il becchino maneggia pensosamente i suoi ferri. Abbiamo il tempo d'invecchiare. L'aria risuona delle nostre strida⁸. (*Sta in ascolto*) Ma l'abitudine è una grande sordina⁹. (*Guarda Estragone*) Anche per me c'è un altro che mi sta a guardare, pensando¹⁰. Dorme, non sa niente, lasciamolo dormire. (*Pausa*). Non posso più andare avanti. (*Pausa*). Che cosa ho detto?
Cammina avanti e indietro agitatissimo e finalmente si ferma accanto alla quinta¹¹ sinistra e guarda lontano. Da destra entra il ragazzo¹² del giorno prima. Si ferma.
 Silenzio.



L'espressione metaforica *l'abitudine è una grande sordina* significa che

- abituarsi agli alti e bassi della vita ci fa vivere felici.
- l'abitudine al dolore è l'unica cosa che l'attutisce.
- l'aver a che fare con i sordi rende sordi.



Vladimiro *guarda lontano* perché

- spera nell'arrivo di Godot.
- sa che sta tornando Pozzo.
- teme l'arrivo di Godot.

(S. Beckett, *Aspettando Godot*, atto II, in *Teatro*, trad. di C. Fruttero, Mondadori, Milano, 1969)

4. **I miei piedi!**: Estragone lamenta un mal di piedi per tutto il dramma e non riesce a togliersi le scarpe.
5. **col suo facchino**: Lucky interpreta ora il servo ora il facchino di Pozzo.
6. **gli darò una carota**: Estragone nelle pause tra un sonnellino e l'altro mangia carote.
7. **A cavallo... difficile**: commento alla precedente battuta di Pozzo:

Partoriscono a cavallo di una tomba, il giorno splende un istante, ed è subito notte, allusione alla brevità della vita che Vladimiro, però, interpreta alla lettera.

8. **strida**: urla di dolore.
9. **sordina**: dispositivo che si applica agli strumenti musicali per diminuire l'intensità del suono.
10. **Anche per me... pensando**: Vladi-

miro spera che ci sia qualcuno che vegli su di lui, come fa lui sul sonno di Estragone.

11. **quinta**: elemento che delimita lateralmente lo spazio scenico.
12. **ragazzo**: alla fine del primo atto un ragazzo entra in scena ad annunciare che Godot non può venire e che verrà l'indomani. Sul finire del secondo atto ritorna e annuncia la stessa cosa.

LEGGENDO

1. Sottolinea nel testo le espressioni che legano il personaggio di Estragone al **tema del sonno**.
2. Perché, secondo te, **Estragone dorme sempre**?
3. La riflessione di Vladimiro si conclude con un **Che cosa ho detto?** (r. 42). Quale effetto produce questa conclusione sulla riflessione stessa?
4. Vladimiro rappresenta il **desiderio di comunicare**; trova nel testo riferimenti che sostengano questa affermazione.
5. Con quali espressioni è sottolineata la **ripetitività del tempo** che contribuisce all'insensatezza dell'esistenza?

PARLANDO

6. Godot rappresenta qualcuno o qualcosa di eccezionale che dà **un senso** all'esistenza dell'uomo. Che cosa o chi potrebbe essere Godot nella tua vita? C'è qualcosa o qualcuno che stai attendendo per sentirti realizzato? Parlane in un breve intervento orale.

SCRIVENDO

7. Immagina che Godot inaspettatamente si presenti a Vladimiro ed Estragone: chi potrebbe essere? Che cosa rappresenterebbe? Che cosa si direbbero? Scrivi un breve **dialogo a tre**, con le didascalie che indichino come Godot si presenta ai personaggi del dramma e al pubblico.



Aspettando Godot
 Allestimento del 1953,
 con la regia di R. Blin
 al Théâtre De Babylon,
 Parigi. (Foto di
 E. Brater)

Aspettando Godot

da *Aspettando Godot* (1953) DRAMMA

Il drammaturgo irlandese Samuel Beckett (1906-1989) ha espresso attraverso un humour clownesco l'incomunicabilità dell'uomo contemporaneo. L'assurdità dell'esistenza risulta dai dialoghi, in cui la parola perde importanza, diventa illogica o ridicola, come nel testo seguente tratto da *Aspettando Godot*. L'arco di tempo è di due giorni e la scena è sempre la stessa. La trama e l'intreccio scompaiono, non c'è azione e i gesti dei personaggi sono ripetitivi come le parole. Le battute e le didascalie non sono volte a individualizzare, ma a schematizzare i personaggi, bloccandoli in una uniforme meccanicità. I protagonisti, due mendicanti che vivono per strada, sono il simbolo della condizione precaria dell'uomo contemporaneo e della sua inutile attesa di qualcosa che dia un senso all'esistenza. La conclusione del dramma qui riportata ripete in modo quasi identico la parte finale del primo atto.

Vladimiro si avvicina a Estragone addormentato, lo guarda per qualche istante, poi lo sveglia.

ESTRAGONE (*gesti impauriti, parole incoerenti. Finalmente*) Perché non mi lasci mai dormire?

VLADIMIRO Mi sentivo solo. 5

ESTRAGONE Sognavo di essere felice.

VLADIMIRO Intanto il tempo è passato.

ESTRAGONE Sognavo che...

VLADIMIRO Sta' zitto! (*Silenzio*). Mi domando se è davvero cieco.

ESTRAGONE Chi? 10

VLADIMIRO Un vero cieco direbbe forse che non ha la nozione del tempo?

ESTRAGONE Chi?

VLADIMIRO Pozzo.

ESTRAGONE È cieco?

VLADIMIRO L'ha detto lui. 15

ESTRAGONE E allora?

VLADIMIRO M'è sembrato che ci vedesse.

ESTRAGONE Hai sognato. (*Pausa*). Andiamocene. Non si può. È vero. (*Pausa*). Sei sicuro che non fosse lui?

VLADIMIRO Chi? 20

ESTRAGONE Godot.

VLADIMIRO Ma chi?

ESTRAGONE Pozzo.

VLADIMIRO Ma no! Ma no! (*Pausa*). Ma no.

ESTRAGONE Potrei anche alzarmi. (*Si alza penosamente*) Ahi! 25

VLADIMIRO Non so più che cosa pensare.

ESTRAGONE I miei piedi! (*Torna a sedersi, cerca di togliersi le scarpe*) Aiutami!

VLADIMIRO Ho forse dormito mentre gli altri soffrivano? Sto forse dormendo in questo momento? Domani, quando mi sembrerà di svegliarmi, che dirò di questa giornata? Che col mio amico Estragone, in questo luogo, fino al cader della notte, ho aspettato Godot? Che Pozzo è passato col suo facchino e che ci ha parlato? Certamente. Ma in tutto questo quanto ci sarà di vero? (*Estragone, dopo essersi invano accanito sulle proprie scarpe, si è di nuovo assopito. Vladimiro lo guarda*) Lui non saprà niente. Parlerà dei calci che si è preso e io gli darò una carota. (*Pausa*). A cavallo di una tomba è una nascita difficile. Dal fondo della fossa, il becchino maneggia pensosamente i suoi ferri. Abbiamo il tempo d'invecchiare. L'aria risuona delle nostre strida. (*Sta in ascolto*) Ma l'abitudine è una grande sordina. (*Guarda Estragone*) Anche per me c'è un altro che mi sta a guardare, pensando. Dorme, non sa niente, lasciamolo dormire. (*Pausa*). Non posso più andare avanti. (*Pausa*). Che cosa ho detto?

Cammina avanti e indietro agitatissimo e finalmente si ferma accanto alla quinta¹ sinistra e guarda lontano. Da destra entra il ragazzo del giorno prima. Si ferma. Silenzio.

RAGAZZO Signore... (*Vladimiro si volta*). Signor Alberto...

45 VLADIMIRO Ricominciamo. (*Pausa. Al ragazzo*) Non mi riconosci?

RAGAZZO Nossignore.

VLADIMIRO Sei tu che sei venuto ieri?

RAGAZZO Nossignore.

VLADIMIRO È la prima volta che vieni?

50 RAGAZZO Sissignore. (*Silenzio*).

VLADIMIRO È il signor Godot che ti manda?

RAGAZZO Sissignore.

VLADIMIRO Non verrà questa sera?

RAGAZZO Nossignore.

55 VLADIMIRO Ma verrà domani.

RAGAZZO Sissignore.

VLADIMIRO Sicuramente.

RAGAZZO Sissignore.

(*Silenzio*).

60 VLADIMIRO Non hai trovato nessuno, per strada?

RAGAZZO Nossignore.

VLADIMIRO Altri due... (*esitando*) ...uomini.

RAGAZZO Non ho visto nessuno, signore.

(*Silenzio*).

65 VLADIMIRO Che cosa fa il signor Godot? (*Pausa*). Mi hai sentito?

RAGAZZO Sissignore.

VLADIMIRO E allora?

RAGAZZO Non fa nulla, signore.

(*Silenzio*).

70 VLADIMIRO Come sta tuo fratello?

RAGAZZO È malato, signore.

VLADIMIRO Forse era lui quello che è venuto ieri.

RAGAZZO Non lo so, signore.

(*Silenzio*).



1. *quinta*: elemento del palcoscenico che delimita lateralmente la scena.



VLADIMIRO Ha la barba il signor Godot?

RAGAZZO Sissignore.

VLADIMIRO Bionda o... (*esitando*) ...o nera?

RAGAZZO (*esitando*) Mi pare che sia bianca, signore.
(*Silenzio*).

VLADIMIRO Misericordia.

(*Silenzio*).

RAGAZZO Che devo dire al signor Godot, signore?

VLADIMIRO Gli dirai... (*s'interrompe*) ...gli dirai che mi hai visto e che... (*riflettendo*) ...che mi hai visto. (*Pausa*.

Vladimiro avanza, il ragazzo indietreggia. Vladimiro si ferma, il ragazzo si ferma). Di' un po', sei sicuro di avermi visto? Domani non verrai mica a dirmi che non mi hai visto?

Silenzio. Vladimiro fa un balzo improvviso in avanti, il ragazzo scappa come una freccia. Silenzio. Il sole tramonta, sorge la luna. Vladimiro rimane immobile. Estragone si sveglia, si toglie le scarpe, si alza con le scarpe in mano, le posa davanti alla ribalta², si avvicina a Vladimiro e lo guarda.

ESTRAGONE Che hai?

VLADIMIRO Niente.

ESTRAGONE Io me ne vado.

VLADIMIRO Anch'io.

(*Silenzio*).

ESTRAGONE È da tanto che dormivo?

VLADIMIRO Non so.

(*Silenzio*).

ESTRAGONE Dove andiamo?

VLADIMIRO Non lontano.

ESTRAGONE No, no, andiamocene lontano di qui!

VLADIMIRO Non si può.

ESTRAGONE Perché?

VLADIMIRO Bisogna tornare domani.

ESTRAGONE A far che?

VLADIMIRO Ad aspettare Godot.

ESTRAGONE Già, è vero. (*Pausa*). Non è venuto?

VLADIMIRO No.

ESTRAGONE E ormai è troppo tardi.

VLADIMIRO Sì, è notte.

ESTRAGONE E se lo lasciassimo perdere? (*Pausa*). Se lo lasciassimo perdere?

VLADIMIRO Ci punirebbe. (*Silenzio. Guarda l'albero*) Soltanto l'albero vive.

ESTRAGONE (*guardando l'albero*) Che cos'è?

VLADIMIRO È l'albero.

ESTRAGONE Volevo dire di che genere?

VLADIMIRO Non lo so. Un salice.

ESTRAGONE Andiamo a vedere. (*Trascina Vladimiro verso l'albero. Lo guardano immobili. Silenzio*). E se c'impiccassimo?

VLADIMIRO Con cosa?

2. *alla ribalta*: è la parte anteriore del palcoscenico, che sporge verso la sala del teatro in cui prende posto il pubblico.

ESTRAGONE Non ce l'hai un pezzo di corda?

VLADIMIRO No.

ESTRAGONE Allora non si può.

125 VLADIMIRO Andiamocene.

ESTRAGONE Aspetta, c'è la mia cintola.

VLADIMIRO È troppo corta.

ESTRAGONE Mi tirerai per le gambe.

VLADIMIRO E chi tirerà le mie?

130 ESTRAGONE È vero.

VLADIMIRO Fa' vedere lo stesso. (*Estragone si slaccia la corda che gli regge i pantaloni. Questi, che sono larghissimi, gli si afflosciano sulle caviglie. Tutti e due guardano la corda*). In teoria dovrebbe bastare. Ma sarà solida?

ESTRAGONE Adesso vediamo. Tieni.

135 *Ciascuno dei due prende un capo della corda e tira. La corda si rompe facendoli quasi cadere.*

VLADIMIRO Non val niente.

(*Silenzio*).

ESTRAGONE Dicevi che dobbiamo tornare domani?

140 VLADIMIRO Sì.

ESTRAGONE Allora ci procureremo una buona corda.

VLADIMIRO Giusto.

(*Silenzio*).

ESTRAGONE Didi³.

145 VLADIMIRO Sì.

ESTRAGONE Non posso più andare avanti così.

VLADIMIRO Sono cose che si dicono.

ESTRAGONE Se provassimo a lasciarci? Forse le cose andrebbero meglio.

VLADIMIRO C'impiccheremo domani. (*Pausa*). A meno che Godot non venga.

150 ESTRAGONE E se viene?

VLADIMIRO Saremo salvati. (*Vladimiro si toglie il cappello – che è quello di Lucky – ci guarda dentro, ci passa la mano, lo scuote, lo rimette in testa*).

ESTRAGONE Allora andiamo?

VLADIMIRO I pantaloni.

155 ESTRAGONE Come?

VLADIMIRO I pantaloni.

ESTRAGONE Vuoi i miei pantaloni?

VLADIMIRO Tirati su i pantaloni.

ESTRAGONE Già, è vero. (*Si tira su i pantaloni. Silenzio*).

160 VLADIMIRO Allora andiamo?

ESTRAGONE Andiamo.

Non si muovono.

(S. Beckett, *Aspettando Godot*, trad. di C. Fruttero, Einaudi, Torino 1969)

3. Didi: diminutivo di Vladimiro.

GUIDA ALLA LETTURA

Il monologo di Vladimir

Il sonno di Estragone (che si ripete più volte nel corso del dramma) esprime quasi il rifiuto di vivere, mentre Vladimir che lo sveglia, per non sentirsi solo, testimonia l'esigenza dell'individuo di uscire dalle proprie ansie e di instaurare con gli altri un rapporto di solidarietà. Vladimir (che non sa se sia sveglio o se stia sognando) riflette sulla realtà e sull'apparenza, sul breve tempo che intercorre tra la nascita e la morte, sull'abitudine che rende indifferenti al dolore altrui e al proprio. Ma alla fine del monologo la domanda a se stesso: «Che cosa ho detto?» sembra invalidare la precedente meditazione.

Il finale aperto

Il ragazzo che annuncia per l'indomani l'arrivo di Godot chiama Vladimir con un nome diverso (*il signor Alberto*): i due personaggi non si riconoscono, anche se si sono già incontrati il giorno prima.

Sullo sfondo della scena c'è un albero stecchito, unica forma di vita nel vuoto e nella desolazione che circonda i personaggi; ma neppure l'albero può rivelarsi un simbolo di speranza, perché sollecita in Estragone l'idea di impiccarsi. La soluzione (già prospettata alla fine del primo atto) è rimandata indefinitamente e l'assurdità del vivere è siglata dalle battute finali:

VLADIMIRO Allora andiamo?

ESTRAGONE Andiamo.

cui fa da contrappunto la didascalia: *Non si muovono*. E l'irrinunciabile attesa di una salvezza (VLADIMIRO E se vie-

ne? ESTRAGONE Saremo salvati) continua... nella completa inazione e nel non senso della condizione umana.

L'identità di Godot

Sull'identità di Godot molto si è discusso. L'aspetto con cui è descritto rinvia a un simbolo religioso o mitologico (ha la barba bianca) e comunica una sensazione di indefinibile paura: al suo nome, cala il silenzio e, nel secondo atto, segue un'esclamazione angosciata di Vladimir: «Misericordia». Godot contiene in sé la parola inglese *God*, cioè Dio, ma l'inutile attesa dei due nega ogni speranza religiosa; potrebbe indicare la morte o ancora la felicità, ma è lo stesso Beckett a non identificarlo: «Se sapessi chi è Godot, ve l'avrei detto nella commedia».

La funzione di battute e didascalie

Le battute perdono la loro discorsività razionale e sono subordinate a quello che avviene sulla scena, dove immagini fatte di immobilità o di un vuoto conversare fine a se stesso vogliono rappresentare il malessere esistenziale. Le didascalie descrivono i gesti privi di senso dei personaggi e diventano quasi un intervento narrativo dell'autore.

Le situazioni ossessive e tragiche come quelle del tentativo di suicidio sono espresse con espedienti di banale comicità dalle didascalie (*Estragone si slaccia la corda che gli regge i pantaloni; Questi... gli si afflosciano sulle caviglie; La corda si rompe...*) e dalle battute (VLADIMIRO I pantaloni. ESTRAGONE Vuoi i miei pantaloni? VLADIMIRO Tirati su i pantaloni.), che diventano il mezzo per comunicare facilmente al pubblico un messaggio tragico e grottesco insieme.

ATTIVITÀ

COMPRENSIONE

- Le battute** Il dialogo è fatto di ripetizioni ossessive e di frasi qualunque prive di nessi logici e dette con normalità, anche quando il loro contenuto è tragico. Individua alcune battute che, a tuo avviso, traducono chiaramente l'impossibilità di comunicare che esiste tra gli uomini.
- La performatività** Indica almeno tre esempi di linguaggio performativo.
- La didascalia conclusiva** Spiega perché l'ultima didascalia (*Non si muovono*) è essenziale per dare senso alla scena.
- Il ritmo** Nonostante il succedersi di brevi battute, il ritmo delle scene appare lento. Spiegane il motivo, tenendo presente il significato delle battute e le azioni dei personaggi.
- I sentimenti dei personaggi** Anche se il dialogo non sembra stabilire nessun contatto reale fra i personaggi, quale sentimento accomuna Vladimir ed Estragone?
- La conclusione** Spiega perché il dramma non contiene una conclusione, ma lascia sospeso il lettore-spettatore su ciò che accadrà.

13. T1 Henrik Ibsen

La presa di coscienza di Nora

da *Casa di bambola* (1879) DRAMMA POPOLARE



Nora e Helmer
I due protagonisti sono interpretati da Lilla Brignone e Gianni Santuccio.

Quella che segue è la parte conclusiva del dramma (atto IV). Torvald ha appena saputo che lo strozzino Krogstad rinuncia al ricatto tentato nei suoi confronti e ha perdonato la moglie che aveva contratto un debito con quest'ultimo. Nora, che ha affrontato dei sacrifici per il marito, si attendeva da lui la dimostrazione di un amore vero e profondo, il concretizzarsi del «prodigio», di ciò che è superiore a ogni grettezza personale. Ma, messa di fronte all'egoismo e all'ipocrisia del marito, preoccupato esclusivamente della propria reputazione, gli impone di ascoltarla e di affrontare il problema del loro rapporto.

NORA (*guardando l'ora*) Non è ancor molto tardi. Siediti, Torvald; noi due dobbiamo parlarci a lungo. (*Siede a un capo del tavolo*).

HELMER Nora... che c'è? Quel viso impenetrabile...

NORA Siedi. Ci vorrà un po' di tempo. Devo dirti molte cose.

HELMER (*sedendo di fronte a lei*) Mi fai paura, Nora. E non ti capisco.

NORA Sì, di questo appunto si tratta. Tu non mi capisci. Ed io pure non ti ho mai capito... fino a questa sera. Ti prego, non interrompermi. Ascolta quel che ti dico. È una resa dei conti, Torvald!

HELMER Che cosa intendi dire?

NORA (*dopo un breve silenzio*) Eccoci qui uno di fronte all'altra... Non ti sorprende una cosa?

HELMER Quale?

NORA Siamo sposati da otto anni. Non t'accorgi che noi due, tu ed io, marito e moglie, oggi per la prima volta stiamo parlando di cose serie?

HELMER Di cose serie... che cosa vuoi dire?

NORA In otto anni... e più ancora... da quando ci siamo conosciuti, non abbiamo mai avuto un colloquio su argomenti gravi.

HELMER Avrei dovuto tenerti sempre informata di mille contrarietà che tu comunque non potevi aiutarmi a sopportare?

NORA Non parlo di contrarietà. Dico soltanto che mai abbiamo cercato insieme di vedere il fondo delle cose.

HELMER Ma, cara Nora, sarebbe forse stata un'occupazione adatta a te?

NORA Ecco il punto. Tu non mi hai capita. Avete agito molto male, con me, Torvald. Prima il babbo, e poi tu.

HELMER Che cosa? Tuo padre ed io... Noi che ti abbiamo amata sopra ogni cosa al mondo?

NORA (*sciutendo il capo*) Voi non mi avete mai amata. Vi siete divertiti ad essere innamorati di me!

HELMER Ma, Nora, che cosa dici mai?

86

I. Vi siete divertiti... di me: il marito e il padre, nel loro egoismo, non hanno favorito l'autonomia di Nora e dunque non l'hanno amata in modo autentico.

La trama di Casa di bambola

Nei suoi otto anni di matrimonio con l'avvocato Torvald Helmer, Nora è stata una sposa-bambina, protetta dalla figura «paterna» del marito. Con una sola eccezione: per curare una grave malattia del marito, di nascosto da lui ha preso in prestito del denaro dal procuratore Krogstad, rilasciando una cambiale con la firma falsa del padre morente. Nora ha quasi saldato il debito, di cui le resta da pagare l'ultima rata, e ora che il marito, ormai guarito, è diventato

direttore di banca, pensa di poterlo fare. Ma lo strozzino la ricatta: impiegato nella stessa banca, chiede una promozione, mentre Helmer intende licenziarlo. Nonostante le insistenze di Nora, Helmer spedisce la lettera di licenziamento e ne riceve in cambio un'altra, che gli rivela la verità. La donna si aspetta comprensione per un gesto compiuto in nome dell'amore, ma il marito le si scaglia contro, preoccupato solo della propria carriera compromessa.

A questo punto c'è il colpo di scena: per intervento della signora Linde, amica di Nora e antica fiamma di Krogstad, lo strozzino rinuncia al ricatto e Torvald, perdonata la moglie, vorrebbe riprendere la vita di sempre. Ma Nora, di fronte alla meschinità dell'uomo che ha sposato, si rende conto di aver svolto fino ad allora il ruolo di un giocattolo nelle sue mani, e lo abbandona.

NORA Sì, è così, Torvald. Quando stavo col babbo egli mi comunicava tutte le sue idee, e quindi quelle idee erano le mie. Se per caso ero di opinione diversa, non glielo dicevo, perché non gli sarebbe affatto piaciuto. Mi chiamava la sua bambolina e giocava con me, come io giocavo con le mie bambole. Poi venni
35 a casa tua...

HELMER Ti esprimi in un modo strano a proposito del nostro matrimonio.

NORA (*fermamente*) Voglio dire che dalle mani di papà passai nelle tue mani. Tu regolasti ogni cosa secondo i tuoi gusti, e così il tuo gusto io lo condivisi, o forse fingevo, non so neanch'io... forse un po' l'uno e un po' l'altro, ora questo
40 ora quello. Se ora mi guardo indietro mi sembra d'aver vissuto qui come un mendicante... alla giornata. Ho vissuto delle piroette che eseguivo per te, Torvald. Ma eri tu che volevi così. Tu e il babbo siete molto colpevoli verso di me. È colpa vostra se io non son buona a nulla.

HELMER Nora, sei assurda ed ingrata! Non sei stata felice qui?

45 NORA No, non lo sono mai stata. L'ho creduto, ma non era vero.

HELMER Non sei... non sei stata felice?

NORA No; sono stata allegra, ecco tutto. E tu sei stato molto affettuoso con me. Ma la nostra casa non è mai stata altro che una stanza da gioco. Qui sono stata la tua moglie-bambola, come ero stata la figlia-bambola di mio padre. E i
50 bambini sono stati le bambole mie. Quando tu giocavi con me io mi divertivo esattamente come si divertivano i bambini quando io giocavo con loro. Questo è stato il nostro matrimonio, Torvald.

HELMER C'è qualcosa di vero nelle tue parole... per quanto siano eccessive ed esaltate. Ma d'ora in poi tutto deve cambiare. Il tempo dei giochi è passato,
55 ora comincia quello dell'educazione.

NORA L'educazione di chi? La mia o quella dei bambini?

HELMER L'una e l'altra, mia diletta Nora.

NORA Ah, Torvald, tu non sei l'uomo capace di educarmi e di far di me la moglie che ci vuole per te.

60 HELMER E lo dici così?

NORA Ed io... son forse preparata al compito di educare i bambini?

HELMER Nora!

NORA Non l'hai detto poc' anzi tu stesso... che non potevi affidarli a me?

HELMER L'ho detto in un momento di irritazione! Come puoi farne caso?

NORA Ma sì; avevi perfettamente ragione. Non sono all'altezza del compito. C'è un altro motivo che devo risolvere prima. Debbo tentare di educare me stessa. E tu non sei l'uomo che possa aiutarmi a farlo. Bisogna che io m'industri da sola. E perciò sto per lasciarti.

HELMER (*balza in piedi*) Che cosa dici?

NORA Debbo esser sola per rendermi conto di me stessa e delle cose che mi circondano. Quindi non posso più rimanere con te.

HELMER Nora! Nora!

NORA Vado via subito. Kristine² mi accoglierà per questa notte...

HELMER Tu sei pazza! Non lo farai! Te lo proibisco!

NORA Ormai i tuoi divieti non servono a nulla. Porto via tutto ciò che è mio. Da te non voglio nulla, né ora né poi.

HELMER Che follia!

NORA Domani ritorno a casa mia... voglio dire al mio paese. Là mi sarà più facile che altrove intraprendere qualcosa.

HELMER Povera creatura illusa e inesperta!

NORA Cercherò di acquistare esperienza, Torvald.

HELMER Abbandonare il tuo focolare, tuo marito, i tuoi figli! Pensa, che dirà la gente!

2. Kristine: Kristine Linde, l'amica alla quale Nora aveva confidato tutto.

1828-1906

L'AUTORE E L'OPERA



Henrik Ibsen

Henrik Ibsen nacque a Skien, in Norvegia, nel 1828, e morì a Oslo nel 1906. Dopo le opere della giovinezza, una serie di testi teatrali riguardanti il passato mitico e storico della Scandinavia, scrisse alcuni drammi storici in cui si delinea una sempre maggiore ricerca psicologica. Dopo il relativo insuccesso del *Peer Gynt* (1867), una fantasia su temi popolari, si dedicò alla rappresentazione, in chiave critica, della realtà quotidiana (*Le colonne della società*, 1877); da questa fase realistica nacquero i suoi capolavori: *Casa di bambola*, 1879; *Spettri*, 1881; *L'anitra selvatica*, 1884; *Hedda Gabler*, 1890. L'autore dibatte i problemi dell'epoca con un intento di obiettivi-

tà e di critica nei confronti delle ipocrisie borghesi. Ibsen, per la sua sensibilità verso le problematiche psicologiche, esprime anche i conflitti interiori dei personaggi come quello di Nora, protagonista di *Casa di bambola*.

Questa donna, disposta a lasciare marito e figli, apparve alla mentalità borghese dell'epoca come un'attentatrice all'unità familiare e, sul versante opposto, come un'interprete dell'emancipazione femminile. Lo stesso Ibsen, in un discorso del 26 maggio 1898 presso il circolo degli intellettuali norvegesi, chiarì il significato dell'opera: «È certo, molto desiderabile risolvere il problema della donna così, lateralmente... lo ringrazio per gli evviva; ma devo rinunciare all'onore di aver agito volontariamente per il problema della causa della donna. Io, a dir il vero, neanche so proprio chiaramente cosa sia la causa della donna. A me essa è sembrata sempre come una causa dell'essere umano».

NORA Questo non mi può trattenere. Io so soltanto che per me è necessario.

HELMER Oh, è rivoltante! Così tradisci i tuoi più sacri doveri?

NORA Che cosa intendi per i miei più sacri doveri?

HELMER E debbo dirtelo? Non son forse i doveri verso tuo marito e i tuoi bimbi?

NORA Ho altri doveri che sono altrettanto sacri.

HELMER No, non ne hai. E quali sarebbero?

NORA I doveri verso me stessa.

HELMER In primo luogo tu sei sposa e madre.

95 NORA Non lo credo più. Credo di essere prima di tutto una creatura umana, come te... o meglio, voglio tentare di divenirlo. So che il mondo darà ragione a te, Torvald, e che anche nei libri sta scritto qualcosa di simile. Ma quel che dice il mondo e quel che è scritto nei libri non può più essermi di norma. Debbo riflettere col mio cervello per rendermi chiaramente conto di tutte le cose.

HELMER E del tuo posto al focolare domestico non ti rendi conto? Non hai in tali questioni una guida infallibile? Non hai la religione?

NORA Ah, Torvald, la religione non so neanche precisamente che cosa sia. ✕

HELMER Ma che dici mai?

NORA Non so altro che quel che mi disse il pastore Hansen per prepararmi alla cresima. Egli affermava che la religione era questo e quest'altro. Quando sarò libera e sola esaminerò anche questo problema. Vedrò se è vero quel che diceva il pastore, o meglio se è vero per me.

HELMER Oh, questo è inaudito sulle labbra di una giovane donna! Ma se la religione non ti può guidare, lascia allora ch'io interroghi la tua coscienza. Non possiedi almeno il senso morale? O forse, dimmi... ne sei priva?

115 NORA Vedi, Torvald, non è facile risponderti. Non saprei assolutamente. Ho le idee molto confuse. Una cosa è certa, che di tutto ciò ho un concetto diverso dal tuo. Adesso vengo per giunta a sapere che le leggi non sono quelle che io credevo; ma non riesco a convincermi che siano giuste. Secondo tali leggi una donna non avrebbe il diritto di risparmiar un dolore al suo vecchio padre morente, e neppure di salvare la vita a suo marito! Son cose che non posso credere.

HELMER Tu parli come una bambina; non capisci la società a cui appartieni. ✕

NORA No, non la capisco. Ma ora cercherò di capirla. Voglio scoprire chi ha ragione, io o la società³.

125 HELMER Nora, tu sei malata; hai la febbre; credo anzi che tu non sia in te.

NORA Non mi sono mai sentita così lucida di mente e così sicura di me.

HELMER E con questa lucidità e sicurezza tu abbandoni tuo marito e i tuoi figli?

NORA Sì.

HELMER Allora c'è una sola spiegazione possibile.

130 NORA Quale?

HELMER Tu non m'ami più.

NORA Sì, è proprio questo.



3. Voglio scoprire... io o la società: in queste parole è espresso il conflitto fra l'individuo e la società. Nora si rende conto che le sue idee derivano dalle consuetudini imposte dal padre e dal marito.



HELMER Nora!... E lo dici così?

NORA Mi addolora molto, Torvald, perché tu sei sempre tanto buono con me. Ma che posso fare? Non ti amo più.

HELMER (*sforzandosi di dominarsi*) Questa è la tua chiara e assoluta convinzione?

NORA Sì, chiara e assoluta. Ecco perché non voglio rimaner qui.

HELMER E puoi anche spiegarmi come ho perduto tuo amore?

NORA Certo. È avvenuto questa sera, quando ho atteso invano il prodigio. Allora ho capito che tu non eri l'uomo che io credevo.

HELMER Spiegati meglio; non ti capisco.

NORA Per otto anni ho atteso pazientemente; mio Dio! Io capivo anch'io che il prodigio non può capitare come una cosa di tutti i giorni. Poi la rovina piombò su di me; e allora attesi con fede incrollabile. Mentre la lettera di Krogstad era là nella cassetta, nemmeno un istante ho pensato che tu potessi piegarti alle pretese di quell'uomo. Ero convinta che gli avresti risposto: va' pure e fallo sapere a tutto il mondo. E quando ciò fosse avvenuto...

HELMER Ebbene...? Quando avessi esposto mia moglie al disprezzo e alla vergogna?

NORA Quando ciò fosse accaduto io ero certissima che ti saresti fatto avanti prendendo tutto su di te avresti affermato: sono io il colpevole!

HELMER Nora...!

NORA Tu vuoi dire che io non avrei mai accettato un simile sacrificio? Certo e no. Ma a che sarebbero valse le mie affermazioni di fronte alle tue? Questo era il prodigio che io mi aspettavo, tra la speranza e l'angoscia. E per impedirlo, mi sarei tolta la vita.

HELMER Sarei felice di lavorare giorno e notte per te, Nora... di sopportare affanni e dolori per amor tuo. Ma nessuno sacrifica il suo onore a quelli che ama!

NORA Migliaia di donne l'hanno fatto.

HELMER Ah, tu pensi e parli come una bambina incosciente.

NORA Può darsi. Ma tu non pensi né parli come l'uomo a cui potrei rimanere vicina. Quando il tuo timore è svanito... il timore, non del pericolo che mi minacciava ma di quello che potevi correr tu stesso, quando ogni paura è passata... tu hai fatto come se nulla fosse accaduto. Io ero di nuovo, esattamente come prima, la tua lodoletta, la tua bambola che d'ora innanzi avresti maneggiato con cautela ancor più grande perché è così fragile e delicata. (*Alzandosi*). Torvald... in quel momento ho capito di aver vissuto qui per otto anni con un estraneo, e di aver avuto tre figli da lui... Oh, non posso pensarci! Vorrei lacerar me stessa in mille pezzi.

HELMER (*tristemente*) Capisco, capisco. Infatti un abisso s'è spalancato fra noi due. Ma dimmi, Nora, non lo si può colmare?

NORA Così come sono ora, non posso essere tua moglie.

(H. Ibsen, *Casa di bambola*, trad. di A. Rho, Einaudi, Torino, 1970)

ATTIVITÀ

COMPrensione

1. **L'antefatto.** Il dramma propone al pubblico soltanto gli ultimi tre giorni della vicenda matrimoniale di Nora e Helmer; le battute dei personaggi contengono però riferimenti ad avvenimenti precedenti su cui si costruisce la vicenda.
 - Quali fatti accaduti negli otto anni di matrimonio fra Nora e Helmer risultano particolarmente rilevanti?
2. **La casa di Nora, la protagonista.** Il passaggio dalla casa del padre a quella del marito non ha significato per Nora un cambiamento, ma una continuità.
 - Per quale motivo?
3. **La caratterizzazione di Helmer.** Helmer appare un personaggio egoista e bisognoso di affermare la propria superiorità.
 - Quali espressioni lo denotano?
4. **La moglie ideale.** Quali caratteristiche ha, secondo Helmer, la buona moglie?
5. **La presa di coscienza della protagonista.** Il personaggio di Nora può definirsi «dinamico», cioè in evoluzione, in quanto i fatti operano in lei un cambiamento radicale. *(metamorfose)*
 - In che cosa consiste la sua presa di coscienza?
6. **Il prodigio.** Nel testo Nora si riferisce all'attesa di un «prodigio» che non si è verificato.
 - Di che cosa si tratta?
7. **I valori dei personaggi.** Soffermi la tua attenzione sulla battuta pronunciata da Helmer: *Ma nessuno saifica il suo onore a quelli che ama.*
 - Quale valore del mondo maschile viene messo in risalto?
 - Quali valori del mondo femminile gli oppone Nora?

PRODUZIONE

8. **Rifletti sulla condizione femminile oggi.** Nel dramma la donna appare considerata come un grazioso giocattolo che non può assumersi responsabilità o prendere decisioni. Ritieni che la condizione femminile sia notevolmente cambiata oppure che anche oggi esistano evidenti discriminazioni familiari e sociali nei confronti delle donne? Stendi un testo per esprimere ed argomentare il tuo parere.



La presa di coscienza di Nora
 Nella scena finale del dramma, Nora compie il gesto risolutivo della sua presa di coscienza, che la conduce fuori dalle mura domestiche attraverso quella porta che chiude alle sue spalle il passato di madre e di moglie. Regia di Giorgio Strehler, Teatro di Milano, 1951. Archivio fotografico del Teatro di Milano.

Luigi Pirandello

13.T4

Lo iettatore

da *La patente* (1918) | DRAMMA

Il testo qui riportato è tratto dalla seconda parte del dramma e corrisponde a due momenti fondamentali della vicenda: il primo è il colloquio fra il giudice D'Andrea e la figlia minore di Chiàrchiaro, Rosinella, la quale si è precipitata dal magistrato dopo che questi ha convocato suo padre per spiegare la tragica situazione della famiglia; segue l'entrata in scena del protagonista, che manifesta il proprio punto di vista sulla situazione e conduce il dramma all'epilogo.

I fatti si svolgono nell'ufficio di D'Andrea, il magistrato che ha il compito di esaminare gli incartamenti relativi alla contesa e alle ragioni di coloro che sono coinvolti nella fase preparatoria del processo (Chiàrchiaro e il figlio del sindaco), detta istruttoria. Qui l'usciera Marranca introduce Rosinella.



Rosario Chiàrchiaro iettatore di professione
Il giudice D'Andrea, Valerio Ruggeri, e il protagonista, Rosario Chiàrchiaro, interpretato da Rosolino Bua. Regia di Renato Pincioli, Teatro Stabile di Catania, 1960. Archivio fotografico di teatro stabile di Catania.

Rosinella, sui sedici anni, poveramente vestita, ma con una certa decenza, sporge il capo dalla comune, mostrando appena il volto dallo scialle nero di lana.

ROSINELLA Permesso?
D'ANDREA Avanti, avanti.

La trama di *La patente*

La vicenda ha come protagonista un povero diavolo di nome Chiàrchiaro, che ha perduto il lavoro perché perseguitato dalla fama di iettatore. Per vendicarsi l'uomo escogita un piano molto singolare: muove causa per calunnia a un assessore e al figlio del sindaco (non a caso persone che godono di un certo prestigio, in modo da dare maggiore eco alla sua iniziativa) che ha sorpresi mentre facevano scongiuri al suo passaggio. Convocato dinanzi al giudice D'Andrea, che vorrebbe consigliargli di ritirare la querela perché il reato non sussiste e di fatto perderebbe la causa, Chiàrchiaro gli rivela di volere proprio questo, perdere la causa, in modo che gli sia ufficialmente rico-

nosciuta la «patente» di iettatore. Con questo titolo conta infatti di diventare ricco: i direttori delle case da gioco, i gioiellieri, i proprietari delle fabbriche dovranno pagargli una «tassa», se vorranno evitare la sua presenza e il conseguente malocchio.

La vicenda si conclude con un colpo di scena: la vetrata della finestra, spalancata da un colpo di vento, fa cadere con fracasso la gabbia con il cardellino che il magistrato porta sempre con sé, uccidendo l'animale. Il grido di angoscia di D'Andrea esprime il senso della fragilità della vita, in cui basta un colpo di vento per spezzare i legami di affetto. Invece Chiàrchiaro approfitta della situa-

zione e rivendica con esultanza i propri poteri malefici, minaccia di far fare ai giudici la stessa fine ed esige subito che tutti paghino la «tassa»: l'usciera e i tre giudici si affrettano atterriti a tirar fuori il denaro.

Il dramma non rappresenta la vicenda in ordine cronologico: ha inizio quando il giudice istruttore, dopo la denuncia per diffamazione del protagonista, deve dare inizio alle procedure che condurranno al processo. L'antefatto viene riferito nel corso delle prime due scene attraverso i dialoghi dei tre colleghi del giudice e il racconto di Rosinella Chiàrchiaro, la figlia del querelante, che spiega la triste situazione della famiglia.



ROSINELLA Serva di Vossignoria¹. Ah, Gesù mio, signor giudice, Vossignoria ha fatto chiamare mio padre? Che cosa è stato², signor giudice? Perché? Non abbiamo più sangue nelle vene, dallo spavento!

D'ANDREA Calmatevi! Di che vi spaventate?

ROSINELLA È che noi, Eccellenza, non abbiamo avuto mai da fare con la giustizia!

D'ANDREA Vi fa tanto terrore, la giustizia?

ROSINELLA Sissignore. Le dico, non abbiamo più sangue nelle vene! La mala³ gente, Eccellenza, ha da fare con la giustizia. Noi siamo quattro poveri disgraziati. E se anche la giustizia ora si mette contro di noi...

D'ANDREA Ma no. Chi ve l'ha detto? State tranquilla. La giustizia non si mette contro di voi.

ROSINELLA E perché allora Vossignoria ha fatto chiamare mio padre?

D'ANDREA Perché vostro padre vuol mettersi lui contro la giustizia.

ROSINELLA Mio padre? Che dice!

D'ANDREA Non vi spaventate. Vedete che sorrido... Ma come? Non sapete che vostro padre s'è querelato⁴ contro il figlio del sindaco e l'assessore Fazio?

ROSINELLA Mio padre? Nossignore! Non ne sappiamo nulla! Mio padre s'è querelato?

D'ANDREA Ecco qua gli atti⁵!

ROSINELLA Dio mio! Dio mio! Non gli dia retta, signor giudice! È come impazzito mio padre: da più d'un mese! Non lavora più da un anno, capisce? perché l'hanno cacciato via, l'hanno gettato in mezzo a una strada; fustigato da tutti⁶, sfuggito da tutto il paese come un appestato! Ah, s'è querelato? Contro il figlio del sindaco s'è querelato? È pazzo! È pazzo! Questa guerra infame che gli fanno tutti, con questa fama che gli hanno fatto, l'ha levato di cervello⁷! Per carità, signor giudice: gliela faccia ritirare codesta querela! gliela faccia ritirare!

D'ANDREA Ma sì, carina! Voglio proprio questo. E l'ho fatto chiamare per questo. Spero che ci riuscirò. Ma voi sapete: è molto più facile fare il male che il bene.

ROSINELLA Come, Eccellenza! Per Vossignoria?

D'ANDREA Anche per me. Perché il male, carina, si può fare a tutti e da tutti; il bene, solo a coloro che ne hanno bisogno.

ROSINELLA E lei crede che mio padre non ne abbia bisogno?

D'ANDREA Lo credo, lo credo. Ma è che questo bisogno d'aver fatto il bene, figliuola, rende spesso così nemici gli animi di coloro che si vorrebbero beneficiare, che il beneficio diventa difficilissimo. Capite?

ROSINELLA Nossignore, non capisco. Ma faccia di tutto Vossignoria! Per nojaltri⁸ non c'è più bene, non c'è più pace, in questo paese.

D'ANDREA E non potreste andar via da questo paese?

ROSINELLA Dove? Ah, Vossignoria non lo sa com'è! Ce la portiamo appresso, la fama, dovunque andiamo. Non si leva più, neppure col coltello⁹. Ah se vedesse mio padre, come s'è ridotto! S'è fatto crescere la barba, una barbaccia, che pare un gufo... e s'è tagliato e cucito da sé un certo abito. Eccellenza, che quando se lo metterà, farà spaventare la gente, fuggire i cani finanche!

D'ANDREA E perché?

ROSINELLA Lo sa lui perché! È come impazzito, le dico! Gliela faccia, gliela faccia ritirare la querela, per carità!

1. Vossignoria: Vostra signoria (espressione di rispetto in uso nelle regioni meridionali).

2. è stato: è accaduto.

3. mala: cattiva.

4. s'è querelato: ha denunciato.

5. atti: documenti giuridici.

6. fustigato da tutti: perseguitato moralmente.

7. levato di cervello: fatto uscire di senno.

8. nojaltri: Pirandello sceglie la *j* intervocalica al posto della *i*, come nella parola *corridojo*.

9. la fama... col coltello: la fama (di portare disgrazia) è la maschera imposta dalla società.

Si sente di nuovo picchiare alla comune.

D'ANDREA Chi è? Avanti.

MARRANCA¹⁰ (*tutto tremante*). Eccolo, signor cavaliere! Che... che debbo fare?

ROSINELLA Mio padre?

Balza in piedi.

Dio! Dio! Non mi faccia trovare qua, Eccellenza, per carità!

D'ANDREA Perché? Che cos'è? Vi mangia, se vi trova qua?

ROSINELLA Nossignore. Ma non vuole che usciamo di casa. Dove mi nascondo?

D'ANDREA Ecco. Non temete.

Apri l'uscio a sinistra.

Andate via di qua; poi girate per il corridoio e troverete l'uscita.

ROSINELLA Sissignore, grazie. Mi raccomando a Vossignoria! Serva sua.

Via ranca ranca¹¹ per l'uscio a sinistra. D'Andrea lo richiude.

D'ANDREA Introducetelo.

MARRANCA (*tenendo aperto quanto più può la comune per tenersi discosto*).

Avanti, avanti... introducetevi¹²...

E come Chiàrchiaro entra, va via di furia. Rosario Chiàrchiaro s'è combinata una faccia da jettatore che è una meraviglia a vedere. S'è lasciato crescere su le cave gote gialle una barbaccia ispida e cespugliata; s'è insellato sul naso¹³ un pajo di grossi occhiali cerchiati d'osso che gli danno l'aspetto d'un barbogianni; ha poi indossato un abito lustro, sorcigno¹⁴, che gli sgonfia da tutte le parti, e tiene una canna d'India¹⁵ in mano col manico di corno. Entra a passo di marcia funebre, battendo a terra la canna a ogni passo, e si para¹⁶ davanti al giudice.

D'ANDREA (*con uno scatto violento d'irritazione, buttando via le carte del processo*). Ma fatemi il piacere! Che storie son queste! Vergognatevi¹⁷!

CHIÀRCHIARO (*senza scomporsi minimamente allo scatto del giudice, digrigna i denti gialli e dice sottovoce*). Lei dunque non ci crede?

D'ANDREA V'ho detto di farmi il piacere! Non facciamo scherzi, via, caro Chiàrchiaro! – Sedete, sedete qua!

Gli s'accosta e fa per posargli una mano sulla spalla.

CHIÀRCHIARO (*subito, tirandosi indietro e fremendo*). Non mi s'accosti! Se ne guardi bene! Vuol perdere la vista degli occhi?

D'ANDREA (*lo guarda freddamente, poi dice*). Seguitate... Quando sarete comodo...

– Vi ho mandato a chiamare per il vostro bene. Là c'è una sedia: sedete.

CHIÀRCHIARO (*prende la seggiola, siede, guarda il giudice, poi si mette a far rotolare con le mani su le gambe la canna d'India come un matterello e tentenna a lungo il capo. Alla fine mastica¹⁸*). Per il mio bene... Per il mio bene, lei dice... Ha il coraggio di dire per il mio bene, dicendo che non crede alla jettatura?

D'ANDREA (*sedendo anche lui*). Volete che vi dica che ci credo? Vi dirò che ci credo! Va bene?

10. Marranca:

l'usciera Marranca è un personaggio secondario che ha la funzione di collegare l'entrata in scena degli altri personaggi.

11. Via ranca ranca:

arrancando in fretta.

12. introducetevi:

entrate.

13. s'è insellato sul

naso: si è messo sul naso.

14. sorcigno:

color grigio topo.

15. canna d'India:

bastone da passeggio.

16. si para:

si piazza.

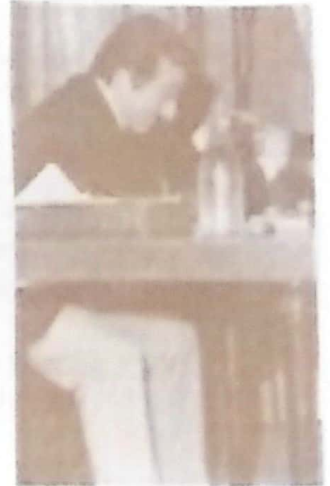
17. Ma fatemi il piacere... Vergognatevi!:

il Chiàrchiaro si è volutamente travestito (ha assunto la «forma» attribuitagli dagli altri) e questo irrita il D'Andrea.

18. mastica:

parla come masticando le parole, biascicando in segno di amarezza.

95 CHIÀRCHIARO (*recisamente, col tono di chi non ammette scherzi*). Nossignore!
Lei ci ha da credere sul serio, sul se-ri-o! Non solo, ma deve dimostrarlo
istruendo il processo.



D'ANDREA Ah, vedete: questo sarà un po' difficile.

CHIÀRCHIARO (*alzandosi e facendo per avviarsi*). E allora me ne vado.

100 D'ANDREA Eh, via! Sedete! V'ho detto di non fare storie!

CHIÀRCHIARO Io, storie? Non mi cimenti¹⁹, o ne farà una tale esperienza... – Si
tocchi²⁰, si tocchi!

D'ANDREA Ma io non mi tocco niente.

CHIÀRCHIARO Si tocchi, le dico! Sono terribile, sa?

105 D'ANDREA (*severo*). Basta, Chiàrchiaro! Non mi seccate. Sedete e vediamo
d'intenderci. Vi ho fatto chiamare per dimostrarvi che la via che avete
preso non è propriamente quella che possa condurvi a buon porto.

CHIÀRCHIARO Signor giudice, io sono con le spalle al muro dentro un vicolo
cieco. Di che porto, di che via mi parla?

110 D'ANDREA Di questa per cui vi vedo incamminato e di quella là della querela che
avete sporto. Già l'una e l'altra, scusate, sono tra loro così.

*Infronta gl'indici²¹ delle due mani per significare che le due vie gli sembrano in
contrasto.*

CHIÀRCHIARO Nossignore. Pare a lei, signor giudice.

115 D'ANDREA Come no? Là nel processo, accusate come diffamatori due, perché vi
credono jettatore; e ora qua vi presentate a me, parato così, in veste di
jettatore, e pretendete anzi ch'io creda alla vostra jettatura.

CHIÀRCHIARO Sissignore. Perfettamente.

D'ANDREA E non pare anche a voi che ci sia contraddizione?

120 CHIÀRCHIARO Mi pare, signor giudice, un'altra cosa. Che lei non capisce niente!

D'ANDREA Dite, dite, caro Chiàrchiaro! Forse è una sacrosanta verità, questa che
mi dite. Ma abbiate la bontà di spiegarmi perché non capisco niente.

CHIÀRCHIARO La servo subito. Non solo le farò vedere che lei non capisce niente;
ma anche toccare con mano che lei è un mio nemico.

125 D'ANDREA Io?

CHIÀRCHIARO Lei, lei, sissignore. Mi dica un po': sa o non sa che il figlio del
sindaco ha chiesto il Patrocinio²² dell'avvocato Lorecchio?

D'ANDREA LO SO.

130 CHIÀRCHIARO E lo sa che io – io, Rosario Chiàrchiaro – io stesso sono andato
dall'avvocato Lorecchio a dargli sottomano tutte le prove del fatto: cioè, che
non solo io mi ero accorto da più di un anno che tutti, vedendomi passare,
facevano le corna e altri scongiuri più o meno puliti; ma anche le prove,
signor giudice, prove documentate, testimonianze irripetibili, sa? ir-re-pe-ti-
bi-li di tutti i fatti spaventosi, su cui è edificata incrollabilmente, in-crol-la-
bil-men-te, la mia fama di jettatore?

135 D'ANDREA Voi? Come? Voi siete andato a dar le prove all'avvocato avversario?

CHIÀRCHIARO A Lorecchio. Sissignore.

D'ANDREA (*più imbalordito²³ che mai*). Eh... Vi confesso che capisco anche meno
di prima.

140 CHIÀRCHIARO Meno? Lei non capisce niente!

D'ANDREA Scusate... Siete andato a portare codeste prove contro di voi stesso

19. Non mi cimenti: non mi metta alla prova.

20. Si tocchi: l'invito a toccarsi i genitali è un volgare gesto di scaramanzia contro il malocchio, tuttora in uso.

21. Infronta gl'indici: oppone gli indici con le punte una contro l'altra.

22. Patrocinio: assistenza legale.

23. imbalordito: sbalordito.

all'avvocato avversario; perché? Per rendere più sicura l'assoluzione di quei due? E perché allora vi siete querelato?

CHIÀRCHIARO Ma in questa domanda appunto è la prova, signor giudice, che lei non capisce niente! Io mi sono querelato perché voglio il riconoscimento ufficiale della mia potenza. Non capisce ancora? Voglio che sia ufficialmente riconosciuta questa mia potenza terribile, che è ormai l'unico mio capitale, signor giudice!

D'ANDREA (*facendo per abbracciarlo, commosso*). Ah, povero Chiàrchiaro²⁴, povero Chiàrchiaro mio, ora capisco! Bel capitale, povero Chiàrchiaro! E che te ne fai? 149

CHIÀRCHIARO Che me ne faccio? Come, che me ne faccio? Lei, caro signore, per esercitare codesta professione di giudice – anche così male come la esercita – mi dica un po', non ha dovuto prendere la laurea?

D'ANDREA Eh sì, la laurea...

CHIÀRCHIARO E dunque! Voglio anch'io la mia patente. La patente di jettatore. 150
Con tanto di bollo. Bollo legale. Jettatore patentato dal regio tribunale.

D'ANDREA E poi? Che te ne farai?

CHIÀRCHIARO Che me ne farò? Ma dunque è proprio deficiente lei? Me lo metterò come titolo nei biglietti da visita! Ah, le par poco? La patente! Sarà la mia professione! Io sono stato assassinato, signor giudice! Sono un povero padre di famiglia. Lavoravo onestamente. M'hanno cacciato via e buttato in mezzo a una strada, perché jettatore! In mezzo a una strada, con la moglie paralitica, da tre anni in un fondo di letto! e con due ragazze, che se lei le vede, signor giudice, le strappano il cuore dalla pena che le fanno: belline tutte e due; ma nessuno vorrà più saperne, perché figlie mie, capisce? E lo sa di che campiamo adesso tutt'e quattro? Del pane che si leva di bocca il mio figliuolo, che ha pure la sua famiglia, tre bambini! E le pare che possa fare ancora a lungo, povero figlio mio, questo sacrificio per me? Signor giudice, non mi resta altro che di mettermi a fare la professione di jettatore! 160

D'ANDREA Ma che ci guadagnerete? 170

CHIÀRCHIARO Che ci guadagnerò? Ora glielo spiego. Intanto, mi vede: mi sono combinato con questo vestito. Faccio spavento! Questa barba... questi occhiali... Appena lei mi fa ottenere la patente, entro in campo! Lei dice, come? Me lo domanda – ripeto – perché è mio nemico!

D'ANDREA Io? Ma vi pare? 175

CHIÀRCHIARO Sissignore, lei! Perché s'ostina a non credere alla mia potenza! Ma per fortuna ci credono gli altri, sa? Tutti, ci credono! Questa è la mia fortuna! Ci sono tante case da giuoco nel nostro paese! Basterà che io mi presenti. Non ci sarà bisogno di dir niente. Il tenutario della casa, i giocatori, mi pagheranno sottomano²⁵ per non avermi accanto e per farmene andar via! 180
Mi metterò a ronzare come un moscone attorno a tutte le fabbriche; andrò a impostarmi²⁶ ora davanti a una bottega ora davanti a un'altra. La c'è un gioielliere? – Davanti alla vetrina di quel gioielliere: mi pianto lì,

esegue

mi metto a squadrare la gente così, 185

esegue

e chi vuole che entri più a comprare in quella bottega una gioja²⁷, o a guardare a

24. Ah, povero

Chiàrchiaro: il giudice D'Andrea comprende la dolorosa condizione di Chiàrchiaro e prova per lui una profonda solidarietà; non si offende neanche davanti ai suoi insulti. Alla cattiveria umana e al linciaggio morale di cui è fatto oggetto il pover'uomo, il giudice reagisce addirittura cercando di abbracciarlo.

25. sottomano: di nascosto.

26. impostarmi: piazzarmi a fare la posta.

27. una gioja: un gioiello.

quella vetrina? Verrà fuori il padrone, e mi metterà in mano tre, cinque lire, per farmi scostare e impostare da sentinella davanti alla bottega del suo rivale.

190 Capiisce? Sarà una specie di tassa che io d'ora in poi mi metterò a esigere!

D'ANDREA La tassa dell'ignoranza!

CHIARCHIARO Dell'ignoranza? Ma no, caro lei! La tassa della salute! Perché ho accumulato tanta bile e tanto odio, io, contro tutta questa schifosa umanità, che veramente credo, signor giudice, d'avere qua in questi occhi, la potenza
195 di far crollare dalle fondamenta un'intera città! – Si tocchi! Si tocchi, perdio! Non vede? Lei è rimasto come una statua di sale²⁸!

D'Andrea, compreso²⁹ di profonda pietà, è rimasto veramente come balordo a mirarlo.

200 Si alzi, via! E si metta a istruire questo processo che farà epoca³⁰ in modo che i due imputati siano assolti per inesistenza di reato; questo vorrà dire per me il riconoscimento ufficiale della professione di jettatore!

D'ANDREA (*alzandosi*). La patente?

CHIARCHIARO (*impostandosi grottescamente e battendo la canna*). La patente, sissignore!

205 *Non ha finito di dire così, che la vetrata della finestra si apre pian piano, come mossa dal vento, urta contro il quadricello³¹ e la gabbia³², e li fa cadere con fracasso.*

D'ANDREA (*con un grido, accorrendo*). Ah, Dio! Il cardellino! Il cardellino! Ah, Dio! È morto... è morto... L'unico ricordo di mia madre... Morto... morto...

210 *Alle grida, si spalanca la comune e accorrono i tre Giudici³³ e Marranca, che subito si trattengono allibiti alla vista di Chiàrchiaro.*

TUTTI Che è stato? Che è stato?

D'ANDREA Il vento... la vetrata... il cardellino...

215 CHIARCHIARO (*con un grido di trionfo*). Ma che vento! Che vetrata! Sono stato io! Non voleva crederci e glien'ho dato la prova! Io! Io! E come è morto quel cardellino,

subito, agli atti di terrore degli astanti, che si scostano da lui:

così, a uno a uno, morirete tutti!

220 TUTTI (*protestando, imprecando, supplicando, in coro*). Per l'anima vostra! Ti caschi la lingua! Dio, ajutaci! Sono un padre di famiglia!

CHIARCHIARO (*imperioso, protendendo una mano*). E allora qua, subito – pagate la tassa! – Tutti!

I TRE GIUDICI (*facendo atto di cavar danari dalla tasca*). Sì, subito! Ecco qua! Purché ve n'andiate! Per carità di Dio!

225 CHIARCHIARO (*esultante, rivolgendosi al giudice D'Andrea, sempre con la mano protesa*). Ha visto? E non ho ancora la patente! Istruisca il processo! Sono ricco! Sono ricco!

Tela

(L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Mondadori, Milano 1949)

28. **come una statua di sale**: meravigliato.

29. **compreso**: compreso.

30. **farà epoca**: passerà alla storia.

31. **quadricello**: sostegno della gabbia.

32. **gabbia**: il giudice D'Andrea tutti i giorni porta in ufficio con lui un cardellino ricordo della madre defunta.

33. **i tre Giudici**: sono personaggi secondari che compaiono all'inizio del dramma. Anch'essi contribuiscono a spiegare l'antefatto attraverso questi personaggi l'autore mette in evidenza con anche persone di livello culturale e professionale elevate possano essere superstitiose.

sce «sentimento del contrario». Il protagonista può apparire ridicolo a chi osserva con superficialità, profondamente serio e drammatico a chi, «sentendo» il contrario, comprende la vera causa del suo comportamento. La situazione esprime anche la concezione pirandelliana che non esiste una verità assoluta, ma che, nelle esperienze della vita, tutto è relativo.

Il finale sottolinea il trionfo dello iettatore: la tela cala sulle ultime parole di Chiàrchiaro, che sollecita D'Andrea a istruire il processo (*Ha visto? E non ho ancora la patente!... Sono ricco! Sono ricco!*). L'esclamazione di trionfo esprime il suo odio nei confronti della società, finalmente costretta a pagare, per compensarlo di tutti i torti e umiliazioni subiti. Amarissimo dunque l'epilogo sulla falsità dell'esistenza umana: il giudice, che voleva cancellare la superstizione, la legittima formalmente; Chiàrchiaro tramuta la «forma» in realtà e reagisce al male, sfruttandolo a proprio vantaggio.

La struttura

Il dramma è un atto unico e presenta soltanto l'epilogo della vicenda, iniziata circa un anno prima. Il pubblico viene informato sull'antefatto dalle parole di Rosinella, che spiega al magistrato la situazione della propria famiglia e la condizione psicologica di disperazione in cui vive il padre, e da Chiàrchiaro stesso.

Considerando che i fatti si svolgono in un unico ambiente, in un arco cronologico contenuto nella giornata, è facile ric collegare *La patente* alle unità di tempo, luogo e azione della drammaturgia classica.

Il linguaggio

Il registro linguistico è di tono medio, con coloriture burocratiche anche in talune espressioni di Chiàrchiaro (*prove documentate, testimonianze irripetibili... Bollo legale. Jettatore patentato dal regio tribunale... Istruisca il processo!*), da cui si deduce che, prima del licenziamento, era un impiegato.

A T T I V I T À

COMPRESIONE

- 1. La divisione in scene.** Il testo non è stato esplicitamente suddiviso in scene dall'autore, tuttavia è possibile farlo, ricordando che la scena è una porzione del testo drammatico in cui interagiscono gli stessi personaggi, e che cambia ogni volta che entra o esce un personaggio (una scena può essere costituita anche da una sola battuta). In base ai criteri indicati traccia nel testo righe di divisione per delimitare le cinque scene che lo costituiscono.
- 2. L'iniziativa di Chiàrchiaro.** Durante il colloquio con il giudice, Rosinella viene a conoscenza di un'iniziativa legale attuata dal padre all'insaputa della famiglia.
 - Di quale iniziativa si tratta?
- 3. Le stranezze di Chiàrchiaro.** Rosinella informa il giudice D'Andrea di alcune stranezze del padre. Spiega brevemente a quali comportamenti si riferisce.
- 4. La morale di D'Andrea.** Parlando con Rosinella, il giudice fa un'affermazione sulla particolare natura dei rapporti fra gli uomini: *Ma è che questo bisogno d'aver fatto il bene, figliuola, rende spesso così nemici gli animi di coloro che si vorrebbero beneficiare, che il beneficio diventa difficilissimo.*
 - Rosinella non capisce l'affermazione; tu sei in grado di spiegarla?
 - Il giudizio di D'Andrea esprime ottimismo o pessimismo sulla natura umana?
- 5. La maschera dello iettatore.** Quando Chiàrchiaro viene introdotto nell'ufficio di D'Andrea appare «mascherato» da iettatore. In che modo il testo fornisce indicazioni circa il suo aspetto?
- 6. Il piano dello iettatore.** Spiega qual è il piano che Chiàrchiaro sta mettendo in atto per risolvere la grave situazione di indigenza in cui si trova la sua famiglia.
- 7. Il Giudice «nemico».** Parlando con D'Andrea, Chiàrchiaro lo accusa di essere suo nemico, sebbene il magistrato mostri una profonda solidarietà nei suoi confronti.
 - Da quali considerazioni è giustificata tale affermazione?